

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES - PPGA  
CENTRO DE ARTES

LUIZ CARLOS FERNANDES GONÇALVES LEITE

**EXPERIÊNCIA EXPRESSIVA**

**Reflexões sobre a pintura de Willem de Kooning e Jorge Guinle Filho, contextos e  
linguagens**

Vitória  
2013

LUIZ CARLOS FERNANDES GONÇALVES LEITE

**EXPERIÊNCIA EXPRESSIVA**

**Reflexões sobre a pintura de Willem de Kooning e Jorge Guinle Filho, contextos e linguagens**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito para obtenção do título de Mestre em Teoria e História da Arte.  
Orientador: Prof. Dr. Alexandre Emerick Neves

Vitória

2013

LUIZ CARLOS FERNANDES GONÇALVES LEITE

## **EXPERIÊNCIA EXPRESSIVA**

### **Reflexões sobre a pintura de Willem de Kooning e Jorge Guinle Filho, contextos e linguagens**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em artes do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Teoria e História da Arte.

Apresentada em 13 de agosto de 2013

Comissão Examinadora

---

Prof. Dr. Alexandre Emerick Neves  
Universidade Federal do Espírito Santo - PPGA  
Orientador

---

Profa. Dra. Aissa Afonso Guimarães  
Universidade Federal do Espírito Santo - PPGA

---

Prof. Dr. César Pereira Cola  
Universidade Federal do Espírito Santo - PPGE/CE

Dados Internacionais de Catalogação-na-publicação (CIP)  
(Biblioteca Central da Universidade federal do Espírito Santo, ES, Brasil)

Leite, Luiz Carlos Fernandes Gonçalves, 1962 –.

L533e      Experiência expressiva: reflexões sobre a pintura de Willem de Kooning e Jorge  
Guinle Filho, contextos e linguagens / Luiz Carlos Fernandes Gonçalves Leite – 2013.  
104 f.: il.

Orientador: Alexandre Emerick Neves

Dissertação (mestrado em Artes) – Universidade federal do Espírito Santo, Centro  
de Artes.

1. Guinle, Jorge, 1947-1987. 2. De Kooning, Willem 1904-1997. 3. Pintura. 4.  
Expressionismo Abstrato. 5. Abstração. I. Neves, Alexandre Emerick. II. Universidade  
Federal do Espírito Santo. Centro de Artes. III. Título.

CDU:7

## Resumo

O *Expressionismo Abstrato*, movimento de grande repercussão na década de 50, sobretudo nos Estados Unidos, iniciado pela vanguarda europeia do início do século XX, como nos esboços e pinturas informais de Kandinsky, associado à pintura emocional e intuitiva dos expressionistas alemães do *Die Brücke*, possui muito mais do que uma maneira de pintar ou um estilo, seu caráter libertário e introspectivo possibilita ao artista expressar seus sentimentos e sua personalidade atrelados aos contextos aos quais estão inseridos. Esta dissertação se propõe a analisar a experiência expressiva de dois pintores com uma linguagem essencialmente pessoal e despojada, que ressoou com grande força em diferentes momentos históricos, explorando suas características e o caráter vigoroso e particular desta modalidade de pintura.

A escolha destes artistas se deve às afinidades encontradas em suas obras com trinta anos de afastamento entre o auge de suas produções, e a contribuição à pintura abstrata expressiva, Willem de Kooning na década de 50 como um dos principais artistas de vanguarda do *Expressionismo Abstrato* nos Estados Unidos, e Jorge Guinle Filho na década de 80 no Brasil, participando como um dos protagonistas da denominada “volta à pintura”, o que deste modo proporciona uma analogia que revela, além das similaridades e diferenças necessárias para compreender a ponte entre eles, o entendimento da poética da pintura abstrata expressiva ou informal, que intensamente fez parte da cena cultural brasileira dos anos 80.

Palavras-chave: Pintura; *Expressionismo Abstrato*; *Abstração Lírica*; Willem de Kooning; Jorge Guinle Filho; Retorno da pintura.

## **Abstract**

The Abstract Expressionism movement of great repercussion in the 50s, especially in the United States, initiated by the European avant-garde of the early twentieth century, as in informal sketches and paintings of Kandinsky, associated with emotional and intuitive painting of the German Expressionists of Die Brücke, has much more than a way or style of painting, his libertarian character and introspective allows the artist to express their feelings and personality linked to the contexts to which they belong. This paper intends to reflect the experience of two painters with expressive language essentially personal, which resonated with great force at different historical moments exposing the characteristic vigorous and inexhaustible this type of painting.

The choice of these artists is due to affinities found in his works with thirty years of separation between the peak of their production, and the contribution to expressive abstract painting, Willem de Kooning in the 50s as a leading avant-garde artists of Abstract Expressionism in the States, and Jorge Guinle Filho in the 80s in Brazil, participating as one of the protagonists of the so-called "return to painting", which thus provides an analogy that shows the similarities and differences beyond necessary for understanding the bridge between them, understanding poetics of this painting not geometric and intuitive, which dominated the Brazilian cultural scene of the '80s.

Keywords: Painting, Abstract Expressionism, Lyrical Abstraction, Willem de Kooning; Jorge Guinle Filho; Return of the painting.

## Lista de imagens

1. Willem de Kooning. Excavation – 1950.....	13
2. Willem de Kooning. Gotham News – 1955.....	17
3. Willem de Kooning. Entrevista da Life magazine – 1959.....	19
4. Willem de Kooning. Woman – 1948.....	20
5. Willem de Kooning. Woman – 1949.....	21
6. Claudio Tozzi. Guevara Vivo ou Morto – 1967 .....	25
7. Claudio Tozzi. Desta vez eu consigo fugir – 1967 .....	25
8. Nuno Ramos. Sem título – 1988 .....	27
9. José Leonilson. Pensamentos do coração – 1988.....	27
10. Willem de Kooning. Ruth's Zowie – 1957 .....	31
11. Willem de Kooning. Park Rosenberg – 1957 .....	33
12. Willem de Kooning. Suburb in Havana – 1958 .....	35
13. Willem de Kooning. Merritt Parkway – 1959.....	37
14. Willem de Kooning. Lily Pond – 1959.....	39
15. Willem de Kooning. Lisbeth's Painting – 1958 .....	40
16. Willem de Kooning. Door to the river – 1960.....	41
17. Willem de Kooning. Tree in Naples – 1960 .....	43
18. Willem de Kooning. Untitled – 1962.....	45
19. Willem de Kooning. Untitled (Summer in Springs) – 1962.....	46
20. Willem de Kooning. Pastorale – 1963 .....	48
21. Willem de Kooning. Aurora de Dedos Rosa em Louse Pont – 1963.....	49
22. Jorge Guinle. Sem título – 1976.....	51
23. Jorge Guinle. Sem título – 1976.....	52

24. Jorge Guinle. Ludwig – 1980 .....	53
25. Jorge Guinle. Operação Plástica – 1980 .....	54
26. Jorge Guinle. O Monge – 1980.....	55
27. Jorge Guinle. Dispinéia Parafenália – 1981 .....	56
28. Jorge Guinle. Siconizador para Os quatro cavaleiros do apocalipse – 1981 .....	58
29. Jorge Guinle. Florecer – 1981 .....	59
30. Jorge Guinle. Cobertas coarctadas – 1981 .....	60
31. Jorge Guinle. Night Club – 1982 .....	62
32. Jorge Guinle. Corpos de cinzas – 1982 .....	64
33. Jorge Guinle Galicínio Galhardeado – 1982 .....	66
34. Jorge Guinle. Dez anos de solidão – 1983.....	67
35. Jorge Guinle. A esfinge vermelha – 1983.....	69
36. Jorge Guinle. O verdugo – 1983 .....	70
37. Karl Schmidt-Rottluff. Footpath – 1911 .....	72
38. Karl Schmidt-Rottluff. Deichdurchbruch – 1910.....	72
39. Jorge Guinle. O riacho – 1983.....	73
40. Jorge Guinle. Nos confins da cidade muda (Homenagem a Man Ray) – 1984 .....	74
41. Man Ray. Glass Tears – 1932 .....	75
42. Jorge Guinle. Summer Interlude – 1986 .....	76
43. Jorge Guinle. Bela Ciao! – 1985.....	77
44. Jorge Guinle. Cavalo de Troia – 1986.....	78
45. Jorge Guinle. As Vogais – 1986.....	79
46. Willem de Kooning. The Visit – 1966.....	81



## **Lista de siglas**

JG - Jorge Guinle Filho

WK - Willem de Kooning

MAES - Museu de Arte do Espírito Santo

EAV - Escola de Artes Visuais do Parque Lage

MAM - Museu de Arte Moderna

AVBK - Academie voor Beeldende Kunsten

MoMA - Museum of Modern Art

TM - Tate Modern

GM - Guggenheim Museum

VMF - Virginia Museum of Fine Arts

SJG - Sidney Janis Gallery

## Sumário

<b>Introdução.....</b>	<b>11</b>
<b>1. Entre dois mundos .....</b>	<b>15</b>
1.1. Contexto norte-americano .....	15
1.2. Contexto nacional.....	22
<b>2. Automatismo e intuição.....</b>	<b>29</b>
2.1. Willem de Kooning e o não ambiente .....	29
2.2. Jorge Guinle e a potência do gesto .....	50
<b>3. Experiência expressiva.....</b>	<b>80</b>
3.1. Desvios e permanência .....	80
<b>4. Considerações finais.....</b>	<b>90</b>
<b>Referências.....</b>	<b>93</b>
<b>Anexos.....</b>	<b>96</b>
Anexo 1. Cronologia e entrevistas.....	96
1.1. Willem de Kooning 1904 – 1997.....	96
1.1.2. Entrevistas.....	98
1.1.3. Textos e depoimentos.....	98
1.2. Jorge Guinle Filho 1947 – 1987.....	99
1.2.1. Entrevistas.....	100
1.2.2. Catálogos e textos de exposições .....	101
Anexo 2. Definição de termos específicos .....	102

## Introdução

Este trabalho foi desenvolvido a partir do meu interesse no *Expressionismo Abstrato* onde dois artistas se destacaram com linguagens notadamente aproximadas no tratamento pictórico, embora vivessem em tempo e local distintos. Vindo de países e contextos diferentes e com um afastamento de 30 anos em suas construções abstratas mais significativas, ainda assim suas obras dialogam. As ações do pincel aparecem deixando seus rastros despojados em uma pintura gestual, matérica e informal que distinguem um dos pontos principais que marcam suas obras, a busca pela expressividade. O recorte de Willem de Kooning (1904-1997) se concentrou na série denominada *Paisagens*, trata-se de pinturas abstratas do final da década de 50 e início dos anos 60, período em que suas abstrações não se desenvolviam em torno da figura humana das séries anteriores de 1950-54. Em Jorge Guinle (1947-1987) abordamos a sua produção de 1980-1987, quando produziu com intensidade um acervo original e representativo inserido em sua época. Buscando uma analogia de linguagem a escolha das obras foi feita de acordo com sua natureza e características estéticas.

O encontro destes dois artistas proporciona um entendimento sobretudo da abstração expressiva, lírica e informal, pois além de tratarmos da condição contextual, aborda questões fundamentais como: a poética, seus respectivos processos de criação e as influências, visto que temos uma abstração expressiva nacional construída com elas, oriundas de imigrantes alemães, húngaros, romenos, japoneses dentre outros e brasileiros que estiveram no exterior por algum tempo, ou que se inspiraram nos precursores desta linguagem no Brasil, abrindo assim o caminho para Guinle.

No caso de Kooning vemos o artista sendo moldado desde sua imigração para os Estados Unidos após ter embarcado no USS Shelley como clandestino em 1926<sup>1</sup>. São

---

<sup>1</sup> Embora o contato direto com outra cultura o imigrante manteria suas ligações com o passado, como um cordão umbilical que chamamos de tradição (HALL, 2003). Kooning em sua arte traria consigo a tradição dos Países Baixos do retrato, da representação seja de paisagens ou da figura humana como Vermeer e Van Gogh. Kooning sempre foi um imigrante, com todas as dificuldades de uma mudança radical, com escassos recursos em direção a um país onde

períodos diferentes, mas com algumas motivações similares que tentei me focar no decorrer deste trabalho.

Peço permissão para falar brevemente do meu contato com as obras dos artistas, que influenciou na escolha do tema da pesquisa. Embora eu tenha um conhecimento de longo prazo da pintura de Willem de Kooning, o primeiro contato pessoal com a sua pintura ocorreu no Museu Tate Modern em Londres em 2003, tratava-se da pintura *The Visit* de 1966-7, um óleo sobre tela de tamanho médio 152.4 x 121.9 cm. A primeira vista me pareceu que era uma abstração informal, mas ao observar com mais atenção, um universo de formas surgiram, um esboço aparentemente feminino em meio a pinceladas curvas e soltas que se destacava ao centro da pintura, a figura estava no limiar entre o reconhecível e a abstração, a mulher em total movimento parecia flutuar em meio às linhas e tons mesclados em uma harmonia incisiva e orgânica. Isto seria uma das questões iniciais que despertaria em mim a ligação às obras de Guinle, a similaridade no tratamento pictórico como a ênfase da pincelada. Formas reconhecíveis pareciam surgir de maneira espontânea e totalmente integradas à construção da pintura. Mas quanto aos métodos? Kooning parece provocar intencionalmente o aparecimento da figura com suas pinceladas gestuais e contundentes, enquanto nas formas múltiplas de Guinle surgem também em gestos marcantes desenvolvidos em seu modo de forma intencional e intuitiva, mas a intenção inicial não é a figura, ela tende a existir durante a ação, como veremos na análise de suas obras<sup>2</sup>.

As telas de Jorge Guinle que pude analisar pessoalmente foram as dos anos 80, pinturas de tamanhos variados e pequenos desenhos. As telas foram exibidas alguns anos atrás em uma mostra no MAES, que foram adquiridas após a exposição do artista em 1986 pela antiga Galeria Usina Arte Contemporânea, que funcionou na década de 80 em Vitória. Tive a mesma impressão em relação às telas de Kooning, o olhar do observador trabalha como um olhar de um investigador, encontrando formas e figuras que são sugeridas pela ação da tinta e do gesto, são telas que refletem a poética de

---

possuía pouco conhecimento da cultura e da língua, somente a promessa de um país atrativo que vivia anos dourados anteriores a grande depressão de 30.

<sup>2</sup> Ver subcapítulo 2.2 Jorge Guinle e a potência do gesto.

cada um, com características peculiares que tentaremos desvendar no decorrer da pesquisa<sup>3</sup>.

No objetivo de esclarecer as questões que envolvem o tema proposto, a análise se desenvolve em três linhas específicas: os contextos aos quais estavam inseridos os artistas suas influências e o ambiente cultural; as poéticas e os processos de criação; e uma analogia entre as obras no intuito de proporcionar um espaço sintético que enfatizem suas produções e esclareçam as diferenças de linguagem.

Cada linha corresponde respectivamente a cada capítulo. No primeiro intitulado *Entre dois mundos*, inicialmente abordamos o *Contexto norte-americano*<sup>4</sup> da década de 50, De Kooning; sua formação, mudanças proporcionadas pela imigração para os Estados Unidos, a convivência com Arshile Gorky (1904-1948) e o contato com nomes como Franz Kline (1910-1962), Mark Rothko (1903-1970), Clifford Still (1904-1980) e Pollock (1912-1956) onde juntos fizeram parte da pintura moderna americana, com influências que contribuíram para a desfragmentação no trabalho de Kooning partindo de uma matriz realista em direção ao *Expressionismo Abstrato*. No *Contexto nacional*<sup>5</sup> analisamos Jorge Guinle e o ambiente político e cultural brasileiro dos anos 80. A formação do artista, depoimentos e o desenvolvimento de sua pintura em direção à *Abstração Gestual* colaborando incisivamente para o “retorno da pintura” como protagonista no cenário nacional através das mais importantes exposições e mostras, dentre elas *Como vai você geração 80* em 1984.

No segundo capítulo *Automatismo e intuição* nos concentramos nos processos de criação dos dois artistas tendo como referência a análise de suas obras. Inicialmente abordamos a linguagem de Kooning buscando compreender a poética e a influência do lugar em suas pinturas, que se torna nítida a cada obra analisada como em *Door to the river* e *Meritt Parkway*. Posteriormente analisamos as pinturas de Guinle seu trabalho

---

<sup>3</sup> Algumas fotografias de obras de outros artistas são utilizadas no início da pesquisa somente com o intuito de reforçar o entendimento do ambiente cultural do que estava sendo desenvolvido nos períodos que analisamos.

<sup>4</sup> Subcapítulo 1.1.

<sup>5</sup> Subcapítulo 1.2.

intuitivo e a multiplicidade de elementos na superfície pictórica. Guinle em suas telas nos dá pistas a serem seguidas, onde ao final de uma análise apurada permite o entendimento do seu processo de criação e de sua linguagem, como em *Galicíneo Galhardeado*, *Corpos de cinzas* e *O Verdugo*. Neste capítulo abordamos a ação, a intencionalidade e o acaso presentes nas obras dos dois artistas.

No terceiro capítulo denominado *Experiência expressiva*, surgem as questões relativas à busca pela expressividade. Após as análises do capítulo anterior é construída uma ponte entre os dois artistas, que revelam as diferenças e similaridades proporcionadas pela analogia entre as duas produções. Dentre as poéticas tratadas neste capítulo é importante ressaltar as distintas personalidades e escolhas, que se refletem em suas produções.

Nas *Considerações finais* o ambiente de seus respectivos períodos enfatizados. Em suas escolhas e linguagem Kooning nos traz os anos 50 e sua atmosfera, com obras que estão em sintonia com seu tempo. Quanto à Guinle abstratos expressivos com uma nova potência, carregados de gestos e lirismo, produzidos nos anos 80. Nesta finalização coloco conclusões pessoais decorridas da pesquisa e questões que completam e identificam pontos relevantes da nossa análise.

Como fonte principal do referencial teórico a pesquisa conta com os seguintes autores: Thomas Hess, Barbara Hess, Sally Yard e Christina Bach.

# 1. Entre dois mundos

## 1.1. Contexto norte-americano

“O poeta Frank O’Hara certa vez encontrou Kooning na rua; o pintor disse que saía para ‘comprar um pouco de ambiente’ (HESS, 1961, p. 22).

A partir desta citação Kooning nos leva a compreender que o que regia sua obra era o que estava à sua volta. No auge de sua carreira Kooning tenta dissolver ou abstrair elementos que pertencem ao mundo real dando-lhes sua própria versão, ora se aproximando de uma visão de um cômodo com janelas pouco reconhecíveis, ora transformando copos e garrafas em formas quase abstratas. Neste ponto Kooning se distancia um pouco de Guinle, pois raramente nos quadros mais abstratos, nos concentrando no período de 1957 a 1963, se colocava frente à tela sem algo para abstrair mesmo que fosse uma lembrança. “Uma faixa azul em um quadro poderia vir de uma caixa de fósforos, ou de uma caixa de comestível para o almoço em um canto de seu estúdio” (HESS, 1961, p. 23).

Kooning e Guinle puderam produzir em um contexto de liberdade, de aceitação não repreensiva tampouco reacionária, apesar de momentos pós-traumáticos como a ditadura militar no Brasil e as décadas subsequentes à segunda guerra mundial e a *guerra fria*. Vale salientar que Nova Iorque já se tornara o centro irradiador da cultura mundial. Mesmo em contextos singulares as linguagens dialogam na abstração, processos às vezes similares, mas com resultados diferentes, pelo menos até onde as referências e análise das obras nos deixam prosseguir.

Da Europa como outros artistas americanos Kooning aproveitara tudo o que pode, Kandinsky, Picasso, Miró, Mondrian e Soutine, restava para ele criar um repertório novo. O que havia feito antes da década de 50, seria como um pequeno dicionário de formas e estilos influenciado por outros pintores, pois “quase tudo pode ser lido” como cita Thomas Hess (1961, p.19), A partir da década de 50 em uma linguagem mais

peçoal e complexa a questão de uma forma representar algo existente de forma direta, se desfragmentaria ou se afastaria do real, mesmo que de forma sutil as pinturas não teriam significados a serem desvendados, embora sob a origem de uma matriz realista, as formas são reinventadas e possuem significado por si só.

Alternando entre suas pinturas de mulheres e os abstratos expressivos, Kooning no início da década de 50 já como um artista respeitado pintou uma tela marcante que impulsionou ainda mais sua carreira, o quadro *Excavation*, uma pintura de grandes proporções em que a forma estaria totalmente desfragmentada, como um abstrato intenso e carregado de linhas e planos disformes como se a tela realmente fosse uma escavação, foi acabada a tempo para a vigésima quinta Bienal de Veneza, seria sua primeira exposição no exterior, com obras selecionadas por Alfred H. Barr, diretor do Museum of Modern Art (MOMA) NY. Após a Bienal Kooning retorna ao tema *Mulheres* culminando na exposição *Woman's*, na Sidney Janis Gallery, 1953, e o MOMA adquire *Woman I* o que reforçaria a ligação do artista a esta temática. Kooning insistiria neste tema até 1955 onde começaria a série de paisagens abstratas.



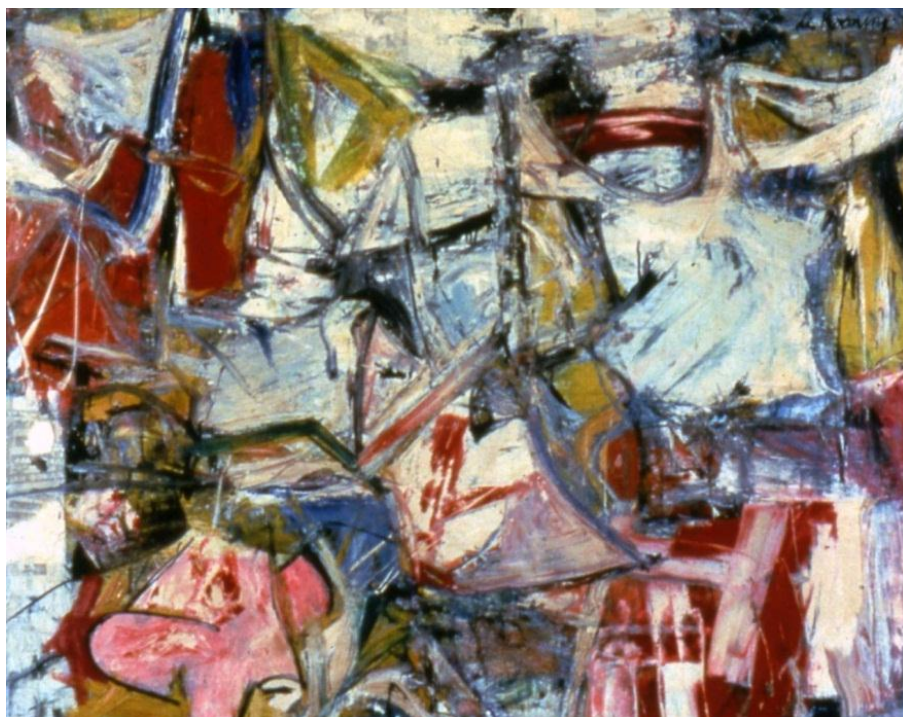
1. Willem de Kooning. *Excavation* . 1950, óleo sobre tela. 203.5 x 254.3 cm.<sup>6</sup>  
The Art Institute of Chicago

---

<sup>6</sup> Fonte: YARD, Sally, 2007, p.52-53.



Em fins da década de 50 Kooning já não trabalha com excessos de formas em suas abstrações, identificadas na transição dos anos 40 à primeira metade da década de 50 como em *Gotham News* e *Excavation* em que ainda ressoava a influência do armênio Arshile Gorky (1904 - 1948)<sup>7</sup> com quem dividira o ateliê em fins da década de 30, e sim produz paisagens abstratas, são muitas vezes contrastes em campos de cor que geram efeitos de profundidade tonal<sup>8</sup> como a superposição de cores de *Tree in Naples*<sup>9</sup> de 1960.



2. Willem de Kooning. *Gotham News*. 1955, óleo sobre tela. 175.2 x 200.5 cm.<sup>10</sup>  
Albright-Knox Art Gallery, NY

<sup>7</sup> Kooning se admirava da naturalidade e a intuição de Gorky, que embora tivesse se matriculado na *National Academy of Design* e na *Grand Central School of Art* era essencialmente um artista autodidata que lia livros de arte e frequentava galerias de arte moderna. Para Gorky, a arte realista era decadente, considerava a arte feita na Rússia daquele período uma arte de mau gosto “*Poor art for poor people*/ arte pobre para pessoas pobres” descreveu Gorky (HESS, 2009, p.14).

<sup>8</sup> O contraste tonal e cromático em uma tela proporciona um efeito de profundidade, o que lhe confere uma perspectiva tonal. Ou seja, quanto mais contrastante uma cor ou tom de uma forma é de um fundo mais ela é induzida para frente como em um primeiro plano.

<sup>9</sup> Ver subcapítulo 2.1. Willem de Kooning e o não ambiente. p. 43.

<sup>10</sup> Fonte: YARD, Sally, 2007, p.70.

Entretanto o ecletismo de Kooning pode ser apontado em suas telas, chegando a adicionar elementos figurativos ou reconhecíveis aos seus abstratos iniciais, um processo que talvez ocorresse pela resistência das décadas de 30 e 40 ao *Expressionismo Abstrato* nos Estados Unidos e que mais tarde Pollock viria a “quebrar o gelo” como dizem os norte-americanos.

O que teria direcionado os Estados Unidos a aceitar uma arte gestual e intuitiva foi uma guinada para uma interiorização pessoal através da subjetividade, frente à massificação da sociedade industrial, a abstração americana coincide com o período do pós-guerra, onde a negação da arte figurativa acadêmica e de propaganda política tão disseminada pelo partido nazista encontrara críticos como Harold Rosenberg (1906 – 1978)<sup>11</sup>, Robert Myron Coates (1897 – 1976)<sup>12</sup>, ambos críticos da revista *New Yorker* e Clemente Greenberg (1909- 1994) que em resposta defendiam uma estética moderna, intuitiva e inerente a cada artista, “Ninguém é capaz de ensinar ou mostrar como se deve intuir” (GREENBERG, 2002, p.37), esta citação faz parte de uma coletânea de ensaios de 1961 formadores do livro “Estética domestica” de 1970.

Desde a década de 50 frente à mudança do centro cultural internacional de Paris para Nova Iorque, os críticos e a mídia corroboravam para uma arte autêntica americana elegendo artistas da *Action painting* como Jackson Pollock, Barnett Newman, Willem de Kooning e Mark Rothko, Lee Krasner, Clyfford Still e Franz Kline, mais tarde citados como expressionistas abstratos, com exceção de Pollock como no artigo *The Varied Art of four Pioneers* da revista *Life*, (STERN, 1959, p.74 – 83).

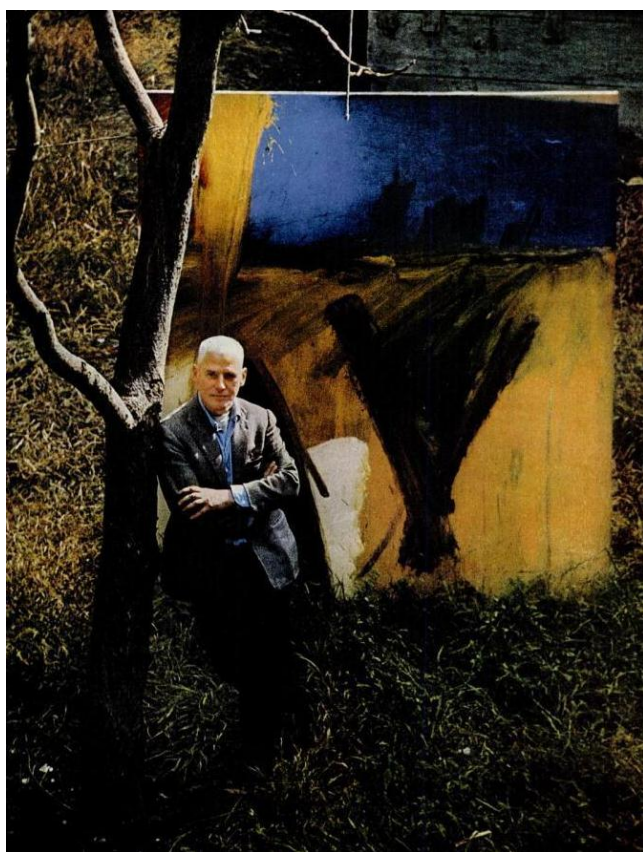
O que estes artistas tinham em comum dentro do contexto moderno da década de 50 seria a individualidade, e a factualidade de estarem dando suas versões pessoais do que para eles seriam seus temas, que embora rejeitassem as representações

---

<sup>11</sup> Harold Rosenberg em 1952 definiu o termo *Action painting* no artigo “*The American Action Painters*” onde considera a consciência do artista no ato do processo de criação, que compartilha da espontaneidade do automatismo, gerando uma pintura energética. (ANFAN, David. Oxford University Press, 2009)

<sup>12</sup> Robert Myron Coates utilizou pela primeira vez o termo *Expressionismo Abstrato* em 1946, para definir as pinturas coloridas de Hans Hofmann. “Ao longo dos anos, o nome passou a designar as pinturas e esculturas de artistas tão diferentes como Jackson Pollock e Barnett Newman, Willem de Kooning e Mark Rothko, Lee Krasner e David Smith.” (MOMA, Museum of Modern Art, NY. Para exposição *Abstract Expressionism New York*).

convencionais da natureza não rejeitaram sua própria versão da natureza. Suas pinturas arrojadas para a época não se referiam a uma representação a priori, o que eles queriam era utilizar a linguagem estética para expressar o que seriam suas emoções pessoais e suas poéticas, e “embora esta forma relacionada, isto é, sugere formas naturais, não se destina a descrevê-las. Destina-se a comunicar emoções dos artistas.” (STERN, 1959, p.74).



3. Willem de Kooning<sup>13</sup>

A revista Life surge para Kooning como um farol validando toda sua aposta, no que se refere a uma escolha de linguagem e material, além de libertá-lo do estigma do tema *Mulheres*. Fazer abstração tornou-se mais aceitável e lucrativo, pois a mídia ajudou a incentivar e promover o consumo deste tipo de arte por parte do público.

---

<sup>13</sup> Fonte: Life Magazine (1959, p. 80).

Anterior a este período, e como sua sobrevivência dependia da venda de quadros e encomendas às vezes escassas, embora o sucesso de ter participado de importantes mostras, manter-se em linha reta era uma tarefa delicada, frente a uma sociedade conservadora que começava a aceitar a importância da arte moderna como uma referência de identidade cultural americana nos anos 50, isto o confinava na maior parte do tempo em Nova Iorque por ser a cidade mais aberta e cosmopolita.

O que o colocara anteriormente na mídia e ao alcance da visão do público fora sua série anterior. Escandalosas e ousadas para a época as *Mulheres* surgiram no final da década de 40 como algo novo, uma crítica das mulheres perfeitas e sorridentes dos comerciais de magazines e *pin-ups girls* como padrão da beleza americana, Kooning as distorcia e criava uma representação abstraída do corpo feminino.



4. Willem de Kooning. Woman. 1948, óleo sobre fliperboard. 203.7 x 278.1 cm.<sup>14</sup>  
Hirshhorn Museum and Sculpture Garden  
Smithsonian Institution Washington

<sup>14</sup> Fonte: YARD, Sally, 2007, p.48. Esta pintura faz parte da segunda série de mulheres, que lhe conferiu uma maior notoriedade no mundo artístico. A série anterior que data de 1946 – 1947, em que as mulheres surgem de em duplas ou trios com influência de moldes picassianos não atingiram tal repercussão. Nesta pesquisa por nosso recorte que abrange os anos 50 e 60 de sua produção, não nos deteremos a estas séries, Kooning possui diversas fases desde figurativos mais acadêmicos, pinturas em preto e branco a formas biomórficas que também não serão abordadas.





5. Willem de Kooning. Woman. 1949, óleo e carvão sobre tela. 203.7 x 278.1 cm.<sup>15</sup>  
Coleção particular.

Kooning nas telas de décadas posteriores, anos 50 e 60 em que concentram nosso interesse, abandona quase totalmente o tema mulheres e se mostra mais interessado ao que está à sua volta e transfere o que vê para as suas telas, abstraindo a partir de sua experiência visual, diferente da multiplicidade contida nas telas de Guinle, produz uma coisa só, a construção de uma pintura não é um acúmulo de elementos, embora possa utilizar várias técnicas ao mesmo tempo como gotejamentos, sulcos, empastos e texturas riscadas, a construção tem como interesse uma composição única a partir do que observou.

---

<sup>15</sup> Fonte: YARD, Sally, 2007, p.49.

## 1.2. Contexto nacional

Inicialmente gostaria de salientar a contribuição de Jorge Guinle Filho (Nova Iorque, 1947 – Nova Iorque, 1987) a uma revalorização da pintura no Brasil, e que com sua intensa e breve produção mostrou o que havia de mais contemporâneo nesta linguagem<sup>16</sup>, sobretudo na década de 80.

Como Guinle, muitos artistas abstratos se depararam com algumas questões que irão formar a poética e linguagem de seu trabalho como: qual o tipo de abstração fazer? Quais materiais utilizar? De onde surgem as formas abstratas, e o que se entende como arte? Logicamente influenciados e somos influenciados em todo decorrer de nossas vidas, e o que gera um ponto em comum entre estes dois artistas é o deslocamento, com as influências dos locais onde estiveram; Willem de Kooning oriundo de Rotterdam imigrando para os Estados Unidos em 1926 tendo acesso aos museus e à vida cultural nova-iorquina, e Guinle transitando entre o Brasil, Nova Iorque e Paris, tendo acesso também aos mais importantes museus e galerias. As maiores diferenças entre eles que me chamaram atenção nesta pesquisa seriam as pessoais, suas formações artísticas e condições sociais: Kooning um imigrante holandês oriundo de uma escola de artes noturna<sup>17</sup> e de família de classe média e Guinle essencialmente autodidata de uma família abastada e presente na mídia, o que possibilitou uma vivência com a arte contemporânea dentro e fora do país.

No Brasil, muitos artistas como Guinle se influenciaram pelo *Expressionismo Abstrato* e pela obra de Kooning nos anos 80, “No meu caso, por motivos emocionais, estéticos, se encontra uma mescla do abstrato-expressionismo gestual, de Kooning e do Matisse, até um *surrealismo* automatista”<sup>18</sup>. Como cita Guinle, suas aspirações eram de um retorno à pintura sem anseio político ou mensagens subliminares de décadas passadas

---

<sup>16</sup> Referindo ao *Expressionismo Abstrato*.

<sup>17</sup> A formação do trabalho de Willem, em Nova Iorque, além de suas ideias próprias sobre pintura e conhecimentos adquiridos na Holanda (Academie voor Beeldende Kunsten en Technische Wetenschappen), teria toda uma gama de museus e artistas locais, onde a influência se torna clara, sobretudo quanto à direção ao Expressionismo Abstrato.

<sup>18</sup> GUINLE, Jorge, 1983 APUD BACH, 2001, P.19.

durante a ditadura militar. Sua estética era apoiada pela preocupação por parte de críticos e galeristas com a perda em relação a este tipo de pintura.

Guinle participa ativamente deste retorno e a condição de estar em contato constante com a arte internacional possibilitou representar o *Expressionismo Abstrato* em sua forma mais atual e torná-lo porta-voz desta linguagem no país.

Jorge Guinle comandou toda uma geração de pintores quando participou de mostras, dentre elas a mais conhecida, a exposição *Como vai você geração 80?* realizada na Escola de Artes Visuais do Parque Lage em 14 de julho de 1984, coincidindo com o início do auge de sua produção, contribui também com movimentos culturais e textos críticos como *O conceito da imagem na nova pintura do séc. XX*<sup>19</sup> e *Os dois tempos de Iberê Camargo*<sup>20</sup> delimitando parâmetros entre desenho e pintura na obra do artista, embora seu interesse ou mesmo poética não estivesse em sintonia com a obra de Iberê, e *A implosão da Imagem*<sup>21</sup>, onde elabora um texto sobre a pintura de José Leonilson (1957 – 1993), também protagonista da exposição do Parque Lage.

No catálogo desta mostra Guinle coloca a inadequação do termo *Neo-expressionismo* no que estava sendo produzido pelos novos artistas, enfatizando os excessos e o sentimento em uma pintura emocional e física inserida em seu tempo. Guinle em meio à maioria dos artistas participantes possuía conhecimento erudito e um discurso concreto, validando todo o processo de engajamento de novos artistas informais no contexto cultural da época.

Esta explosão expressiva embora com variações que dificultam uma denominação ou mesmo que se generalize em volta da tradicional pintura de cavalete, gerou uma visibilidade e inserção dos jovens artistas em um novo circuito de arte onde a pintura teve seu espaço de forma abrangente.

---

<sup>19</sup> Revista Módulo, n.67, out. 1982.

<sup>20</sup> Revista Módulo, n.82, set. 1984.

<sup>21</sup> Revista Módulo, n.78, mar. 1983.

Embora muitos artistas estivessem produzindo uma arte informal ou expressiva de forma isolada no Brasil, com influências internacionais como Loio Pércio (1927 – 2004) Tikashi Fukushima (1920 – 2001) e Wega Nery (1912 – 2007), Samson Flexor (1907 – 1971), Manabu Mabe (1924 – 1997) e Henrique Boese (1897 – 1992), os jovens expressionistas seguiram o mesmo caminho longe da política e da formação de Grupos. Entretanto se serviram do alicerce nacional fornecido pelos precursores ao que seria a abstração expressiva defendida por Guinle. Este que propunha que o que estava sendo produzido era uma arte original, “O rótulo *Neo-expressionismo* é incapaz de descrever adequadamente as intenções dos artistas atuantes no período. No entanto facilitou o trabalho de muita gente permitindo o largo uso de frases de efeito arrancadas dos dois expressionismos [...]”, (BACH, 2001, p.13) o alemão e o americano, estas frases proclamavam uma pintura que expressa o caráter emocional do artista, em um contexto de liberdade que possibilitava a inteligência criativa.

A explosão pictórica ocupando então de forma mais incisiva seu espaço no cenário nacional, mostrou várias características pessoais inerentes a cada artista, desde empastos em telas coloridas com diferentes usos do plano, até as pinturas de duas cores, característica da cultura japonesa que ocuparam os espaços das galerias e Bienais da década de 80, como afirma Christina Bach (2001, p.14) “No Brasil de maneira geral muitos foram os praticantes da tal tendência. Galerias, Museus e quatro das cinco edições da Bienal de São Paulo realizadas durante a década de 80”.

Esta década em que novos artistas exploraram diversas técnicas e a tinta pelo próprio valor estético e iconográfico, não tinha o apelo anterior de protestos políticos e ironia frente a um período de ditadura militar da “nova figuração” dos anos 60 e 70, como nas pinturas de Paulo Tozzi.





6. Claudio Tozzi, *Guevara Vivo ou Morto*. 1967.  
Tinta em massa e acrílica sobre aglomerado. 175x300 cm.<sup>22</sup>



7. Claudio Tozzi, *Desta vez eu consigo fugir*. 1967  
Tinta em massa e acrílico sobre eucatex - 95x95 cm.<sup>23</sup>

O Brasil no começo da década de 80 já anunciava o fim da ditadura em um clima de abertura política reforçada pela lei da anistia para crimes políticos promulgada pelo Presidente Figueiredo em 1979, o clima era de liberdade, apoiado pelo crescimento da produção cultural, pela expansão dos meios de comunicação com a televisão já sendo colorida desde a década de 70, aproximando cada vez mais as regiões brasileiras e o

<sup>22</sup> Fonte: <http://www.art-bonobo.com/claudiotozzi/tozzi.html>

<sup>23</sup> Fonte: <http://www.art-bonobo.com/claudiotozzi/tozzi.html>

aumento nas publicações dando acesso ao que se fazia em termos de produção artística. Neste período já haviam se esgotado as experimentações<sup>24</sup> artísticas das décadas de 60 e 70 que tentavam ir além da arte tradicional como a pintura de cavalete.

“Com o recrudescimento da censura em 1968 o ciclo das vanguardas brasileiras, iniciado em 1956 com o concretismo paulista, esgotou-se na tropicália. Deportados ou auto-exilados, os artistas procuraram outras plagas culturalmente mais respiráveis” (BACH, 2001, p.12).

Os artistas trouxeram de volta a pintura pela pintura, mais voltados para suas próprias estéticas do que para buscar um movimento de vanguarda. Embora muitos com técnicas tradicionais como óleo ou acrílica sobre tela, toda possibilidade foi considerada e cada artista desenvolveu sua própria linguagem gerando um grande número de obras de características diferentes, o que ajudou a despertar o interesse de galeristas e críticos.

O que se viu foram telas variadas em uma gama de técnicas e suportes que poderiam avançar as duas dimensões como nas telas de Nuno Ramos (1960 - ) que utilizava a colagem de vários materiais mesclados com a tinta em suas obras, como as de 1988, citações líricas e bordados como as encontradas nas pinturas de José Leonilson e também obras de temas regionais. Tudo foi utilizado desde pigmentos naturais aos suportes alternativos, que em sua maioria suplantavam ou reduziam a moldura a um filete, nos moldes greenberguianos<sup>25</sup>.

---

<sup>24</sup> Algumas produções artísticas marcaram o cenário nacional nas décadas de 60 e 70, como as experiências psico-sensíveis de Lygia Clark, Lygia Pape, as instalações e objetos de Hélio Oiticica e as fotografias de Waltércio Caldas.

<sup>25</sup> A moldura teria sofrido modificações na pintura moderna podendo ser estreitada e suprimida revelando o conteúdo do quadro, tornando ainda mais intensa a pintura e chamando atenção para ela antes de tudo. Esta tendência se preservou sendo encontrada na pintura recente.



8. Nuno Ramos. Sem Título. 1988.  
Vaselina, parafina e outros materiais sobre madeira.  
250 x 220 cm.<sup>26</sup>



9. José Leonilson. Pensamentos do coração. 1988.  
Acrílica sobre lona. 48 x 68 cm.<sup>27</sup>

<sup>26</sup> Fonte: <http://www.itaucultural.org.br>.

<sup>27</sup> Fonte: <http://www.itaucultural.org.br>.

Embora o eixo Rio-São Paulo detivesse a maior concentração das exposições e galerias de arte, vários acontecimentos culturais se desenrolavam em várias capitais brasileiras, exposições e mostras em ritmo acelerado, as obras teriam o destino diferente das que foram estandarte das décadas anteriores em direção a espaços culturais apoiadas por manifestos e a produção do que seria o novo. O destino seria em sua maioria os colecionadores e galerias de arte, o interesse era o artista ser inserido no mercado e conseguir ser reconhecido. O sucesso de Guinle na metade da década de 80 o conduziu aos mais importantes negociantes da época, período em que Guinle inaugurou junto com outras exposições individuais a Galeria Usina em 1986.

Guinle em meio a esta gama de artistas já tinha seu trabalho amadurecido, foram sete anos de produção intensa e exposições em que o artista parecia aproveitar cada minuto, o prazer de elaborar uma tela o levava quase a um estado de transe, tudo o que ele vivenciara em sua vida estava lá, como um momento de extremo prazer proporcionado pela elaboração e finalização da pintura, seu legado que estaria vivo após sua ida. “A emoção que sinto quando a tela está pronta é muito forte. É uma emoção incrível e que nunca confessei. Uma emoção total, de harmonia com o mundo, de felicidade. Uma emoção fortíssima de volta ao passado e a todas as memórias passadas.” (GUINLE, 1986 apud BACH, 2001, p.13). Através da linguagem da pintura Guinle conseguia se mostrar como realmente era, mais que obras de arte sua personalidade estava lá, não apenas no resultado final mas em todo o processo de elaboração. Não interessado em temas políticos tão esgotados em anos anteriores, Guinle refletia a produção europeia e americana dos últimos anos que estavam em evidência, reunidas sob o rótulo do Neo-expressionismo. Quando se fixou definitivamente no Rio de Janeiro em 1977, trazia consigo uma linguagem cosmopolita, comum a artistas que haviam residido no exterior, mas no caso de Guinle isto se intensifica pela sua cidadania americana e os longos períodos fora do Brasil. “Meio francês meio americano, Jorge Guinle acabou mesmo um artista brasileiro. Acabou aceitando intimamente o desafio de ver um pintor brasileiro buscando uma validade artística internacional” (BRITO, 2005, p. 273-274).

## 2. Automatismo e intuição

### 2.1. Willem de Kooning e o não ambiente

A continuidade da pesquisa de Kooning o levou a uma liberdade de retomar motivos anteriores e ao mesmo tempo nos conceder o reconhecimento de uma linearidade, as *Mulheres* retornam em alguns momentos de sua produção, mas prevalece a abstração expressiva sem a presença de uma figura humana, esta é suprimida pelo lugar ou objetos que sejam percebidos por sua intuição. O não ambiente para Kooning seria o transporte da realidade física para suas telas, mas se transformando de forma que o que foi pintado não se reporte diretamente a uma situação ou local a ser identificado. Caso Kooning utilizasse um quarto com vários móveis para ter como referência em suas abstrações, o que seria sugerido na tela poderia ser outra coisa, ou mesmo lembrar outro local. As coisas se transformam pelo processo da abstração. “Para Kooning, entretanto, o “não ambiente” é uma concepção metafísica dotada de uma materialidade física.” (HESS, 1961, p. 22).

O lugar para Kooning é apenas um ponto de partida e o que se apresenta na tela é a experiência vivida em seu processo de criação, tudo o que está à sua volta pode ser utilizado, o artista está atento tanto em relação à paisagem quanto aos detalhes e a tela se transforma em uma paisagem imaginária. Os objetos perdem sua identidade, a forma pode ser encontrada em qualquer parte de seu ateliê, Kooning esquadrinha o que passa pela sua retina<sup>28</sup>, “[...] o não ambiente é um fenômeno generalizado, idealizado, sociologicamente observado, para o artista.” (HESS, 1961, p. 22).

O estúdio de Kooning fora a fonte onde buscara as formas e cores para seus abstratos, tudo isto fazia parte de seu mundo como a soma de suas posses e o que está ao seu alcance “É onde ele vive (onde vivemos todos nós); é o lugar do seu estúdio e do seu meio, onde ele pinta, dentem-se para olhar pela janela, senta-se, da uma caminhada...” (HESS, 1961, p. 22). Nada seria desperdiçado, porém a sua seletividade escolhia o que

---

<sup>28</sup> O estúdio de Kooning fora a fonte onde buscara as formas e cores para seus abstratos. Kooning nunca pintou fora de Nova Iorque, e embora buscasse inspiração e elementos que pudesse utilizar na rua era um pintor de estúdio.

mais seria trabalhado em determinado momento, como a cor que deva ser utilizada na maior parte de uma pintura e os efeitos causados pela textura e respingados. Este processo preencheria o acervo de Kooning, os efeitos são parte das muitas possibilidades em que a abstração pode se apoiar.

Kooning não se detém e em seus trabalhos além da pura abstração, e propõe em algumas telas a narrativa proporcionada pela ligação à realidade. Ele produz suas *Mulheres*, figuras disformes e expressivas e em suas paisagens abstratas alguns títulos reforçam um ambiente reconhecível como em *Door to the river*, isto também ocorre nas pinturas de Guinle, que trataremos a seguir<sup>29</sup>.

A tela *Ruth's Zowie* já faz parte de sua série conhecida como *Paisagens*, período em que a figura humana sugerida ou como tema principal está ausente, a pintura foi produzida no início do relacionamento de Kooning com Ruth Kligman, a tela representava para o artista uma obra de sucesso em que conseguira dar vazão as suas aspirações tanto quanto às séries de mulheres, Ruth ao se deparar com a grande tela azul e amarela na parede do estúdio do artista exclamou “Zowie”, linguagem de rua utilizada por Kooning e outros artistas para expressar uma obra prima ou o grande prêmio. “Isto representa as ambições de Kooning e seus amigos em criar uma *Masterpiece*, [...]” (STEVENS; SWAN, 2004, p.418).

---

<sup>29</sup> Ver subcapítulo 2.2. Jorge Guinle e a potência do gesto.





10. Willem de Kooning. *Ruth's Zowie*. 1957, óleo sobre tela. 204.4 x 179.6 cm.<sup>30</sup>  
Coleção particular, NY

A satisfação de Kooning e o sucesso entre as pessoas do convívio do artista possivelmente o encorajava a se ater a esta tipologia de linguagem que prosseguiu na década posterior.

Como uma tela que provavelmente não sofrera repinturas nem alterações posteriores devido à continuidade do tratamento pictórico, as camadas de cor são trabalhadas e

---

<sup>30</sup> Fonte: YARD, Sally, 2007, p.74.

exploradas em sobreposições, o laranja e o azul como cores complementares e o tom escuro em primeiro plano sangrando<sup>31</sup> no lado direito da tela. Kooning unifica toda a tela com riscados e texturas obtidas com a raspagem de panos.

Grandes superfícies cromáticas nos distancia ainda mais de uma abundância de formas e elementos não necessários para que a tela esteja acabada. Kooning não sugere a figura e sim um ambiente, janelas sobrepostas e angulares. *Ruth's Zowie* representa a ação declarada da pincelada individual do artista, a simplicidade das cores e a paisagem quase geométrica com formas em “V” invertidos.

Na mesma linha de trabalho e com a mesma paleta Kooning produziu *Park Rosenberg*. O que chama a atenção nestes grandes trabalhos são os títulos que remetem a uma situação momentânea, como se a obra fosse dedicada a Ruth ou a Rosenberg, pessoas e lugares que fazem parte de sua vida. A tela terminada funciona como um espelho para o artista, uma pausa, pois “O quadro é uma parada feita em uma virada de dados” (HESS, 1961, p. 33).

Em toda obra de Kooning, a marca da pincelada parece comandar todo o processo onde uma suposta agressividade atua nos planos gerando uma afirmação, não existe o acaso, e sim o risco que de certa forma o desafia e o motiva, o que o leva a retomar telas anteriores para serem refeitas e raramente completadas. *Park Rosenberg* é uma confiança de tela assertiva, na mesma linha e após o sucesso da anterior *Ruth Zowie*. O que poderia se perder além dos restos de tinta e raspagens caídas ao chão?

---

<sup>31</sup> O termo sangrar se refere ao tratamento cromático de uma forma ou superfície, que atravessa o limite do quadro, não de detendo a um enquadramento. Referimos a tom devido a disparidade de reproduções fotográficas que apresentam esta cor entre um preto acinzentado e marrom e azul escuro, o mais provável seria uma cor escura obtida pela mistura do azul e amarelo, em que vemos na publicação de Sally Yard, p.74.





11. Willem de Kooning. *Park Rosenberg*, 1957, óleo sobre tela. 203.2 x 177.8 cm.<sup>32</sup>  
Coleção particular

As paisagens do artista são versões abstratas influenciadas pelo romantismo europeu. “As sublimações da paisagem romântica inglesa e alemã, dizia o crítico”<sup>33</sup> apenas foram

---

<sup>32</sup> Fonte: YARD, Sally, 2007, p.75.

<sup>33</sup> A autora se refere a Robert Rosenblum e seu artigo “The abstract sublime” publicado na *ARTnews Magazine*.

ressuscitadas na América a partir de 1945 [...]” (HESS, Barbara, 2009, p.51), quem poderá vislumbrar Turner sem sentir sua atmosfera ou Kooning sem perceber a profundidade de um ambiente.

A estética de Kooning trazia à tona a beleza de uma composição sem seus elementos narrativos, a ambiência<sup>34</sup> é o assunto principal revelado pelo seu conhecimento do que havia sido feito no passado europeu.

Kooning resgata a profundidade de paisagens da pintura acadêmica do passado, em seus ambientes existe um paradoxo que sua arte enfrenta frente à modernidade, sem discursos de uma pintura ter de representar intrinsecamente uma superfície como propunha Greenberg<sup>35</sup> ou mesmo direcionar a atenção para o plano onde se encontra a obra mesmo antes do observador decifrar o conteúdo, Kooning une o que podemos classificar realmente como uma paisagem, não um jardim de Monet, nem um *Café Terrace* de Van Gogh e o que seria elementos ou formas abstratas em uma composição harmônica, mas nos leva a pensar que possui tudo isto, ou melhor, a essência disto. O abstracionismo poderia ser uma busca pelo efeito óptico completo. Portanto Kooning “Recaptura as ilusões complexas de profundidade [...]” (HESS, 1961, p. 29).

---

<sup>34</sup> Como no caso de uma paisagem romântica como “Navio negreiro” de Turner que apresenta a história de escravos sendo jogados ao mar durante uma tempestade.

<sup>35</sup> Para Greenberg a planaridade, característica única na pintura, teria sido valorizada nas pinturas modernas, em detrimento aos antigos mestres que buscavam o contorno e a perspectiva de um espaço tridimensional. O que os modernistas fizeram foi chamar em seus quadros primeiro a atenção para a planaridade, antes mesmo de relatar o seu conteúdo. A pintura abstrata, seria a própria negação de uma ilusão, a materialidade chegando a um nível avançado podendo o gesto do artista ser o assunto principal.

Este conteúdo ganharia então características de tratamento diferenciado como uma estilização lembrando o objeto real. As associações também se fizeram livres de uma imposição da realidade, ou seja, poderia um artista moderno mesclar em uma tela mudanças nas cores reais, inserção de objetos de sonho ao lado de objetos reais, associações ocasionais entre outras possibilidades.



12. Willem de Kooning. *Suburb in Havana*, 1958, óleo sobre tela. 203.2 x 177.8 cm.<sup>36</sup>  
Coleção particular

Kooning inevitavelmente é sensível a tudo o que vê<sup>37</sup> e isto é parte constituinte de sua poética, a ligação com o lugar que é transportado para suas pinturas, com os temas se referindo a eles ou a pessoas próximas, reforçando o caráter lírico de suas pinturas.

<sup>36</sup> Fonte: YARD, Sally, 2007, p.79.

<sup>37</sup> “Para mim um único ponto surge em meu campo de visão. Este ponto estreito e tendencioso por vezes se torna muito claro. Eu não o inventei, já estava ali. De tudo que passa por mim só posso ver um pouco, mas estou sempre olhando.” KOONING, Willem. In: CHIPP, H. B. 1999, p.565.

Kooning não aceitava o termo *Action painting* ou mesmo ser incluído em meio aos *American Action Painters* como propunha Rosenberg, para Kooning no *Action painting* “O que importa sempre é a revelação contida no ato [...]” (KOONING, apud YARD, 2007, p. 86), embora suas pinceladas gestuais apontassem para uma parcela disto.

O que havia a mais de ação incisiva são as repinturas, Kooning tinha uma produção incessante, poderia pintar uma grande tela apagá-la e reaproveitá-la, “Kooning pode fazer um grande quadro em um dia e destruí-lo em minutos, pintá-lo de novo no dia seguinte – fazer um quadro por dia durante um ano sobre a mesma tela” (HESS, 1961, p. 31).

Kooning não era voltado a fazer complementações sobre telas antigas, ele preferia limpar tudo. Um momento para o artista deveria ser contínuo, a tela pintada sem interrupções. Memória e visão, o trabalho segue a emoção captada de um objeto ou lugar que pode ser um ponto de partida em que ele se atém como na tela *Merrit Parkway*.

De forma diferente de *Door to the river*<sup>38</sup>, em *Merrit Parkway*<sup>39</sup> a intenção do artista realmente foi propor sua versão de lugar de uma forma direta, ou seja, abstrair de algo existente e acolhedor. Trata-se de uma autoestrada em Connecticut ladeada de árvores e com muitas pontes, ali Kooning reflete seu envolvimento com o lugar, questão que se alterna com o tema mulheres.

A autoestrada vista por Kooning foi utilizada em suas formas e cores, encontradas na superfície da tela, lá estão o verde das árvores e a ponte em tom escuro na parte inferior direita. Existe nesta pintura a combinação perfeita das cores, sem erros nem riscos, nada pode ser mais seguro do que utilizar as cores encontradas em uma paisagem real. Mas Kooning não se apoia nesta preposição, penso que a meta é a ligação afetiva com o local.

---

<sup>38</sup> Ver subcapítulo 2.1. Willem de Kooning e o não ambiente. p. 41.

<sup>39</sup> Ver subcapítulo 2.1. Willem de Kooning e o não ambiente. p. 37.





13. Willem de Kooning. *Merritt Parkway*, 1959, óleo sobre tela. 203.2 x 179 cm.<sup>40</sup>  
The Detroit Institute of Arts

Aqui apesar das dimensões das telas, Kooning se afasta de uma multiplicidade de elementos, são poucas as superfícies e variedades de cores, onde cada uma delas tem seu lugar definido na tela, que se divide em duas partes pelo branco. A complexidade

---

<sup>40</sup> Fonte: YARD, Sally, 2007, p.85.

se acentua no efeito de profundidade obtido na parte inferior onde a superfície branca imerge e se funde com o campo de cor em azul. Nesta tela foram utilizadas em sua maior parte as cores puras remetendo também ao *Expressionismo* alemão de Kirchner.

“Meu objetivo foi sempre expressar emoções e experiências, com amplas formas simples e cores puras, e ainda é o meu objetivo hoje.” (KIRCHNER, 1937)<sup>41</sup>

A variação que quebra a sessão de grandes planos de cor são os respingos em branco, eles proporcionam elementos menores em várias direções, despojados frente às grandes massas de cor.

Em uma paleta similar à *Merrit Parkway*, *Lily Pond* corresponde à mesma intenção de referência direta ao local, talvez algum parque em Nova Iorque ou Long Island que é transportado para a tela, mais um local a ser parte do artista, este que é feito de locais, memórias e anseios.

Nesta tela Kooning geometriza um pouco mais e trabalha novamente uma forma em “V” invertido, e deixa em evidência a largura do pincel que estava utilizando nas pinceladas em azul ao centro da superfície, os respingos também nesta tela fazem um contraponto aos grandes campos de cor e dão leveza e despojamento. O lírio d’água está representado em verde e dele partem alguns respingos. As duas telas apontam para uma sequência, visto o tipo de tratamento e cores muito similares.

---

<sup>41</sup> Kirchner, carta ao amigo Curt Valentin. In: Minneapolis Institute of Arts.  
<<http://www.artsconnected.org/resource/94260/a-letter-from-ernest-ludwig-kirchner-the-minneapolis-institute-of-arts-bulletin>>



14. Willem de Kooning. *Lily Pond*. 1959, óleo sobre tela. 178.5 x 203.5 cm.<sup>42</sup>  
The Toledo Museum of Art

---

<sup>42</sup> Fonte: YARD, Sally, 2007, p.84.



15. Willem de Kooning. *Lisbeth's Painting*. 1958. Óleo sobre tela. 126.5 x 162 cm.<sup>43</sup>  
Virginia Museum of Fine Arts.

Nas duas telas *Lisbeth's Painting* e *Door to the river* a paleta está mais clara, uma referência aos momentos que passara em *The springs, Long Island*, onde em 1961 comprou uma casa, neste momento o artista observa e se envolve com o reflexo do oceano e a luminosidade de *Long Island*. Em *Lisbeth's Painting* Kooning abandona totalmente a intenção de deixar claro uma figura, embora suas mãos reajam na superfície da tela como pegadas na areia, atravessando uma linha vertical no centro da pintura. Este é um momento de lirismo, possivelmente o resultado de muitos períodos em que observava o mar com sua filha Lisbeth em seu colo. Novamente o título

---

<sup>43</sup> Fonte: YARD, Sally, 2007, p.82.



funciona como uma dedicatória, mas tudo gira em torno de um momento passado, o fundo como a areia e os respingos sutis do mar calmo.



16. Willem de Kooning. *Door to the river*. 1960, óleo sobre tela. 203.2 x 277.8 cm.<sup>44</sup>  
Virginia Museum of Fine Arts

---

<sup>44</sup> Fonte: YARD, Sally, 2007, p.79.

Em *Door to the river* Kooning retorna com as cores amarelo e rosa, a tela continua sendo uma paisagem, porém uma paisagem de algo confinado, “[...] uma estranha mistura de interior com paisagem.” (HESS, 2009, p.51), na qual as pinceladas largas preenchem toda a superfície suavizada pelo branco. Neste momento a ideia é deixar surgir na tela a figuração, remetendo a algo, mas com a ausência da figura humana ou animais imaginários como veremos a seguir no trabalho de Guinle<sup>45</sup> e sim um lugar imaginário.

Para Kooning, um imigrante que conseguiu sua cidadania apenas em 1962, aos 58 anos, o lugar é o seu bem mais importante, o que o transformou no que ele é, mas sua personalidade que se reflete em suas telas é um pacote, seu lugar, suas experiências e as pessoas que estão à sua volta.

*Door to the river* sugere uma porta frente a um pequeno riacho representado pela cor azul, na verdade poderia ser um muro e uma porta escondendo um rio, e mesmo convidando a travessá-la através da tela como um lugar secreto. Esta parte fica por conta da imaginação do observador. Aquilo que à primeira vista parecia uma porta para um rio azulado brilhante transforma-se em pinceladas gestuais e a qualidade material da própria tinta domina a impressão visual, a paisagem é interrompida perante o observador que na leitura da obra tem sua percepção transitando entre a abstração e o figurativo. “A composição construída com um pequeno número de pinceladas amplas, faz com que o olhar oscile entre uma leitura abstrata e uma leitura objetiva.” (HESS, Barbara, 2009, p.52).

---

<sup>45</sup> Ver subcapítulo 2.2. Jorge Guinle e a potência do gesto.



17. Willem de Kooning. *Tree in Naples*. 1960, óleo sobre tela. 203.7 x 278.1 cm.<sup>46</sup>  
Museum of Modern Art, NY

Para Kooning o quadro é tudo e qualquer coisa que esteja em sua mente, a composição deve estar completa, em *Tree in Naples* não temos os escorridos, mas respingos em várias direções que proporcionam despojamento. Uma paisagem em azul, uma casa ou mesmo sua janela podem ser sugeridas, as superposições de camadas de tinta de quadros pintados e repintados como ocorrera em algumas telas

---

<sup>46</sup> Fonte: YARD, Sally, 2007, p.88.

escondem o que estaria por trás, assim os tempos se somam, a tela adquire volume que gera uma maior espessura.

Pouco era aproveitado da tela anterior, ou mesmo nada, as pinceladas que aparecem por trás em verde no canto inferior esquerdo da superfície, poderiam ter sido do início da elaboração ou elementos de uma incursão anterior que sobreviveu e não foram totalmente encobertos. Entretanto funciona mais como uma área cromática pequena do que um fundo.

O posicionamento da forma e o equilíbrio são trabalhados simultaneamente, Kooning percorre toda tela ao mesmo tempo, não concebe em uma sequência ou esquema, o artista e toda a superfície respiram ao mesmo tempo, o fundo é encoberto parcialmente e retorna em primeiro plano. “O objeto é o fundo. De Kooning pinta as formas do fundo e o primeiro plano, o ator e o cenário, até que se confundem em uma ideia única; o quadro é unificado, tal como um organismo é uma unidade – as partes não existem.” (HESS, Thomas, 1961, p. 28).

Em *Tree in Naples*, o azul é o fundo e retorna como objeto no primeiro plano, camadas são sobrepostas, não existem fraturas nem espaços vazios e o processo é contínuo.

No ano de 1962 as telas seguem em grandes dimensões com campos de cor cada vez maiores e mais definidos. *Untitled*, e *Untitled (Summer in Springs)* são duas pinturas em que não existe acúmulo de formas, não existe aqui sua ligação anterior a uma autoestrada<sup>47</sup> no que refere ao título como em *Merritt Parkway*, mas como um investigador as formas o interessavam, como um acervo de registros ao qual pudesse recorrer durante seu processo de criação.

“Eu não sou do gênero pastoral, (disse Kooning a Sylvester). Eu estou aqui e gosto de Nova Iorque. Mas gosto de passear de carro, adoro guiar nos fins de semana ou mesmo se tiver de dirigir no meio da semana. Sou louco por andar na estrada e nas autoestradas. Não são realmente muito bonitas, os grandes aterros e as bermas das estradas e das curvas não tem falhas – o relvado e a erva. Não gosto particularmente nem deixo de gostar disto, mas aprovo o todo.

---

<sup>47</sup> Nas pinturas de autoestradas que fazem parte da série paisagens, a figuração foi quase totalmente abandonada, a transição entre as cidades e os subúrbios tinham um caráter maior de interação com elementos visuais, que pela paisagem bucólica.



Tal como os letreiros. Algumas pessoas querem tirar os letreiros, mas isto partir-me-ia o coração. Todos aqueles grandes cartazes diferentes.” (KOONING, Willem de. In: HESS, Barbara, 2009, p.52-53).



18. Willem de Kooning. *Untitled*. 1962, óleo sobre tela. 203.2 x 177.8 cm.<sup>48</sup>  
Hirshhorn Museum and Sculpture Garden

---

<sup>48</sup> Fonte: YARD, Sally, 2007, p.90.



19. Willem de Kooning. *Untitled (Summer in Springs)*. 1962, óleo sobre tela. 203.2 x 177.8 cm.<sup>49</sup> Coleção particular

Em *Untitled (Summer in Springs)* Kooning amplia ainda mais os campos de cor, a tinta é o assunto principal a ser destacado, as formas bem definidas são reforçadas por ela em

---

<sup>49</sup> Fonte: YARD, Sally, 2007, p.91.

cores quase puras e suaves, novamente a claridade de Long Island está presente, não as luzes da cidade, mas sim o sol e mar de Springs, o quadro possui uma continua calma, a unidade se mantém pela escala das formas, uma estética afirmada por anos de exposições importantes ameaçam o *Expressionismo* a se tornar uma arte tradicional, e *Summer in Springs*, coloca de forma tão clara a intenção estética que representa significativamente um novo rótulo moderno. “Quanto mais sucesso tinham estes artistas mais quente se tornava o debate se o *Expressionismo Abstrato* ameaçava tornar-se acadêmico, um mero estilo moderno maneirista” (HESS, 2009, p.55).

Proporcionar telas que impressionam pelas cores estruturadas em grandes áreas, afirmam uma certeza, ficam na mente do observador mesmo após algum tempo depois de observá-las, certo em serem notáveis e certo ao nos surpreender a cada vez que a vislumbramos, *Summer in Springs* não necessita de muitos elementos para se afirmar, longe de uma tempestuosa soma de elementos visuais a forma quase puramente harmoniosa está completa. A tela tem sua própria vida, ela se soma à *Tree in Naples* na unicidade, nada está ausente na composição e mais nada deve estar além do que podemos ver. “Quando são vistos pela primeira vez, o choque provocado pelos quadros de Kooning deixa-nos engasgados. Mais tarde suas imagens perduram na memória, de sorte que em poucos meses aos vê-los de novo, ficamos surpreendidos pelo tamanho real” (HESS, 1961, p. 27).

Embora ainda realizada em seu ateliê em Nova Iorque, *Summer in Springs* reflete a aproximação do artista à sua nova moradia em *Long Island*, os tempos começavam a mudar, e o sucesso da exposição itinerante “*The New American Painting*” que reforçou a liderança dos artistas nas mostras mundiais, já não se revelava uma posição de vanguarda, novas propostas começavam a tomar o lugar de protagonistas no cenário mundial.

As duas telas que, de certa forma, representaram o ápice e ao mesmo tempo pareciam ser um marco final do tema paisagens seriam pinturas puramente abstratas em tons suaves como *Pastoral* e *Aurora de Dedos Rosa Louise Pont* ambas de 1963<sup>50</sup>. A partir

---

<sup>50</sup> Ver subcapítulo 3.1. Desvios e permanência.

deste período Kooning possui um acervo considerável de abstratos que por algum tempo parece ter preenchido sua investigação, posteriormente retomaria o tema Mulheres, sugeridas em suas abstrações. O abstrato expressivo gestual sem aludir às mulheres ressurgiu na década de 70 percorrendo os anos até o final de sua vida. As abstrações deste período são mais ricas em elementos como colagens, texturas, materialidade e uma maior concentração de formas.



20. Willem de Kooning. *Pastorale*. 1963, óleo sobre tela. 203.2 x 177.8 cm.<sup>51</sup>  
Coleção particular

---

<sup>51</sup> Fonte: YARD, Sally, 2007, p.91.





21. Willem de Kooning. *Aurora de Dedos Rosa em Louse Pont*. 1963, óleo sobre tela. 203.2 x 177.8 cm.<sup>52</sup>  
Coleção particular

---

<sup>52</sup> Fonte: HESS, Barbara, 2009, p.53.

## 2.2. Jorge Guinle e a potência do gesto

“Só com Jorge Guinle, pelo menos sem registro significativo, ingressa na pintura moderna brasileira, uma mecânica gestual de ordem estritamente pulsional [...]” (BACH, Chistina, 2001).

As diferenças mais marcantes que se encontram no trabalho de Guinle em relação a expressionistas abstratos como De Kooning seriam os acúmulos e os excessos, “[...] procura um índice quase residual, quase aleatório de expressividade autêntica. Trata-se, contudo de um resto a ser obtido pelo excesso” (BACH, 2001, p.8). Esta característica embora através de linhas está presente nos primeiros desenhos sob a influência de Matisse.

Os desenhos a grafite, nanquim e óleo em fins dos anos 70 demonstravam o alento e a presença do conhecimento de grandes artistas modernos. Nas obras de Guinle, após a experiência de ter frequentado os mais importantes museus da Europa e Estados Unidos, Matisses e Picassos ainda estavam frescos em sua mente, mas mesmo em seus desenhos desta época a construção artística e a seletividade já possuem uma característica marcante em seu trabalho que continua até suas pinturas abstratas dos anos 80, o acúmulo de elementos colocados de modo equilibrado, que ocupam toda superfície da tela. A preocupação não seria com o significado fornecido por um objeto já que não existe um plano de fundo, ou mesmo um contexto narrativo de uma pintura figurativa, embora a figura apareça em alguns dos seus trabalhos<sup>53</sup>, mas com a estética na qual os múltiplos elementos constroem uma composição harmônica. “O excessivo, a confusão o excitavam; o acúmulo o atraía” (BACH, 2001, p.12).

---

<sup>53</sup> A figura surge no trabalho de Guinle de forma espontânea em algumas de suas telas como veremos a seguir, são animais imaginários, figuras humanas e personagens que ele teria como relevante para fazer parte da tela, ou seja, durante o processo de construção da pintura, após perceber que formas sugeriam figuras, Guinle reforça a presença completando com elementos que as tornassem mais identificáveis, como uma pincelada curta sugerindo o olho de um peixe.



22. Jorge Guinle. *Sem Título*. 1976, grafite sobre papel, 32 x 23 cm.<sup>54</sup>  
Reprodução fotográfica de Orlando Azevedo

---

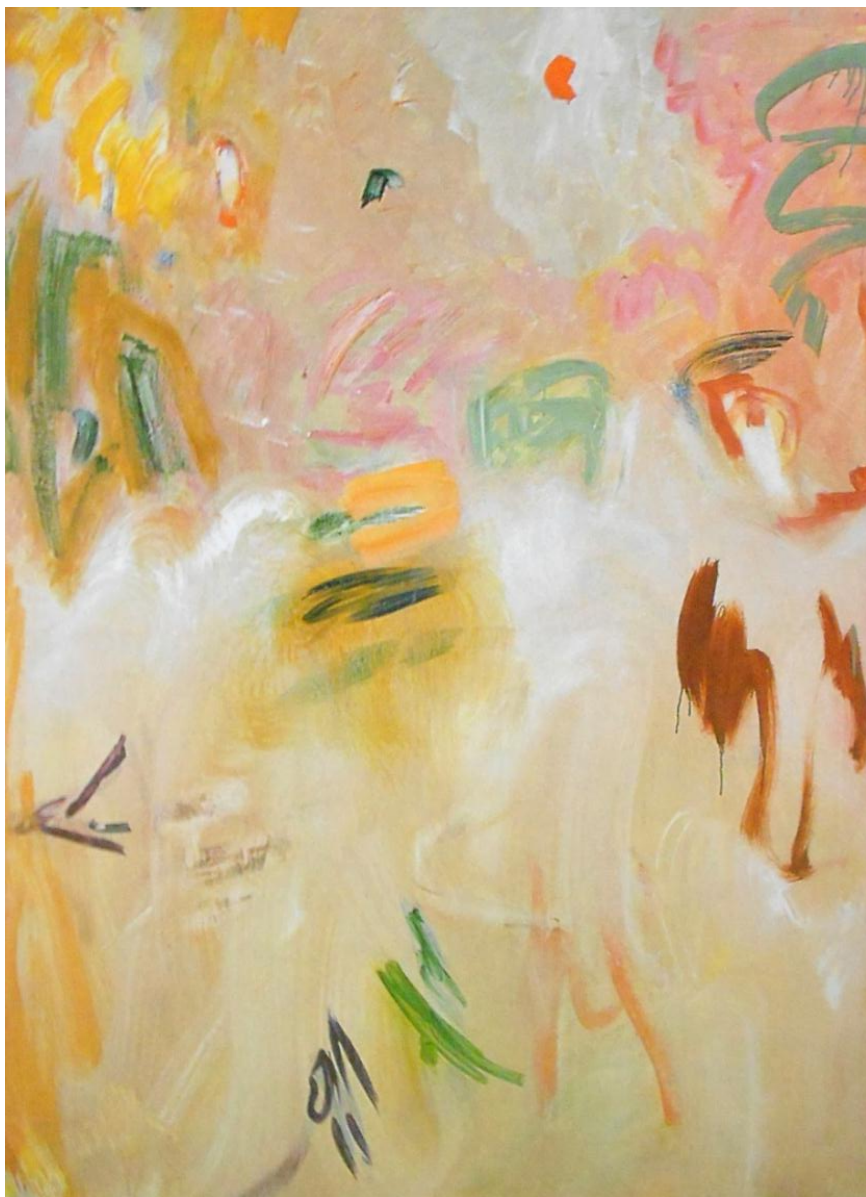
<sup>54</sup>Fonte: <http://www.itaucultural.org.br>



23. Jorge Guinle. *Sem Título*, 1976, grafite sobre papel, 32 x 23 cm.<sup>55</sup>  
Reprodução fotográfica de Orlando Azevedo

---

<sup>55</sup>Fonte: <http://www.itaucultural.org.br>



24. Jorge Guinle. *Ludwig*. 1980, óleo sobre tela, 150 x 110 cm<sup>56</sup>  
Coleção Eduardo Guinle

Este acúmulo se reflete na pintura de forma inicialmente discreta nas obras de 1980, como na tela *Ludwig*, não que haja a necessidade de formas delineadas e cores puras nesta tela para lhe atribuir ao artista, as pinceladas gestuais e a variação formal em

---

<sup>56</sup>Fonte: BACH, Cristina, 2001. p.30.



toda superfície pictórica já estão presentes, mas em evidência fica a atmosfera e a luminosidade que faz com que as linhas definidas e as manchas fltuem<sup>57</sup>.

Esta tipologia de pintura de Guinle dos anos 80 são raras, demonstrando uma mudança acentuada em direção às cores fortes que viriam a seguir. Ele produziu poucas telas com estas características como *O Monge* e *Operação Plástica*, ambas matizadas com cores suaves em uma torção feminina e sensual, ou seja, não existe a inquietação incisiva vista a partir das telas de 1981.



25. Jorge Guinle. *Operação Plástica*. 1980, óleo sobre tela, 32 x 23 cm<sup>58</sup>  
Coleção Valéria e Henrique Costa

---

<sup>57</sup> Embora elaborada com pigmentos, Guinle utiliza a transparência em partes da tela com passagens de cores suaves, característica da cor luz. Os tons leves constroem formas pouco delimitadas na superfície, integrando com as gradações em azul e verde, a cor branca surge mais opaca, proporcionando um leve efeito turvo.

<sup>58</sup> Fonte: BACH, Cristina, 2001. p.29.



26. Jorge Guinle. *O Monge*. 1980, óleo sobre tela, 110 x 150 cm<sup>59</sup>  
Coleção Eduardo Guinle

A forma está dissolvida e não existem contornos, tudo é luz. Guinle apresenta em telas suaves uma dimensão contínua e não interrompida por um discurso ou citação poética, bem como a inserção de outros materiais. O artista utiliza todas as possibilidades do meio em pinceladas e escorridos.

Na tela de 1981, *Dispinéia Parafernália* o impacto de sua multiplicidade desfragmenta uma forma única, o quadro é a forma, sem padrões em um acúmulo espontâneo intenso, proporcionado pelas cores fortes. A intimidade de Guinle é exposta e disseminada, o objetivo caminha em direção às sensações que a tela deve provocar.

Tratando da percepção fica em evidência a associação à sensação, em que um indivíduo possui a capacidade de sentir as cores, como uma afirmação; sinto o

---

<sup>59</sup> Fonte: BACH, Cristina, 2001. p.33.

vermelho, sinto o azul, o quente e o frio, e consegue associá-los de imediato. (MERLEAU-PONTY, Maurice.1999. P.23). Isto irá contribuir na empatia que uma tela pode proporcionar no observador, Guinle transmitindo as cores produz as sensações impactantes que não deixam margem para dúvidas quanto às suas intenções, dar vivacidade às suas telas. Mas ao mesmo tempo servem como contrapartida às formas acumuladas.



27. Jorge Guinle. *Dispinéia Parafernália*. 1981, óleo sobre tela, 150 x 180 cm<sup>60</sup>  
Coleção Dulce e João Carlos de Figueiredo Ferraz

Como na concepção expressionista de Emil Nolde<sup>61</sup>, Guinle rejeita a obra programada nos moldes acadêmicos de uma intenção prévia calculada que conduziria todo

<sup>60</sup>Fonte: <http://www.itaucultural.org.br>

<sup>61</sup> Cf. “Nenhum dos quadros livres e imaginativos que pinteí nesta época teve qualquer espécie de modelo ou de ideia claramente concebida. Era-me bastante fácil imaginar o trabalho até o mais íntimo pormenor, e na realidade a ideia



processo de elaboração, ele deixa a tela ser construída a partir de um pensamento inicial que se desenvolve durante o fazer e resulta no trabalho final. “Em vez de fazer uma meditação eu pinto. É assim que encontro o meu *Sartori*; a total paz com relação ao mundo onde os contrários se unem”. (GUINLE, 1986 apud BACH, 2001, p.72).<sup>62</sup>

Seria praticamente impossível planejar todos os pormenores de uma explosão imagética como as pinturas de Guinle, tampouco absorver sua pintura em um flerte. O diálogo com a sua obra demanda mais que um conhecimento erudito, é preciso experimentar a obra, seus nuances, linhas texturas e cores. Uma experiência pictórica que ativa o discurso da inserção na contemporaneidade. “Diante dessas telas revivemos o dilema básico, a aporia da arte contemporânea - toda a liberdade, a disponibilidade imaginável, atuando entretanto em território fechado, no claustro da Arte e da Cultura.” (BRITO, 1984, p.6-3)

*Dispinéia Parafernália* possui a forma e a cor construídas em um diálogo menos matérico em relação às pinturas que viriam a seguir, as formas regendo as cores que possuem seus pesos manipulados por Guinle, a figura surge em meio à composição, mas absorvida na unicidade, engrenagens elaboradas pela forma, diferentes, mas engajadas, tudo funciona e está no lugar certo. O conhecimento de Guinle permite que trabalhe vários elementos de extensões múltiplas sem que se perca o ritmo, não existem fraturas, mas campos de cor em movimento. As cores em estado de total liberdade utilizadas de forma aparentemente arbitrária, se completam em uma trama intrincada, seu peso é inegável. Guinle conhece as possibilidades do meio que está trabalhando, e com isto seu fazer transborda em gestos dotados de uma dicotomia, o espontâneo e o intencional “O que há ali de imediatamente vulcânico é instrumento de tática. Pois não lhe interessa cobrir tela a tela com simples gestos desordenados,

---

prévia era muito mais bela do que do quadro que dela resultava: tornava-me um copista da ideia.” (Emil Nolde In: DUBE, Wolf Dieter, 1976. p. 86).

<sup>62</sup> GUINLE, Jorge, 1986, In: *L'heure bleue*. Rio de Janeiro: Galeria Anna Maria Niemeyer, 1989, p.13. A série *L'heure Bleue* é conhecida por três exposições póstumas: na Grande Galeria do CCCM, RJ, em dezembro de 1987, Galeria de Arte São Paulo, SP, e Galeria Anna Maria Niemayer.

saídos de uma fúria inconsciente, de uma energia de que não se conhecem a causa e o alvo.” (PONTUAL, 1987, p.17).



28. Jorge Guinle. *Sincronizador para os Quatro Cavaleiros do Apocalipse*. 1981, óleo sobre tela. 160 x 230 cm<sup>63</sup>  
Coleção Criatório do Piratininga.

*Sincronizador para os Quatro Cavaleiros do Apocalipse*, possui ainda uma menor materialidade que *Dispinéia Parafernália*. A tinta é aplicada diluída implicando em um escorrido que se revela em quase toda a superfície. O artista não abre mão de todas as possibilidades, Guinle agrega técnicas e remete ao figurativo em meio a telas puramente abstratas, nada é relevado, o tipo de tratamento pictórico como planos em parte delimitados ou escorridos surgem no momento em que o artista determina, mas suas obras apesar das variações possuem uma linearidade que possibilita serem reconhecíveis como pinturas de Guinle. O *Sincronizador* não é diferente, nele seu

---

<sup>63</sup>Fonte: BACH, Cristina, 2001, p. 77.

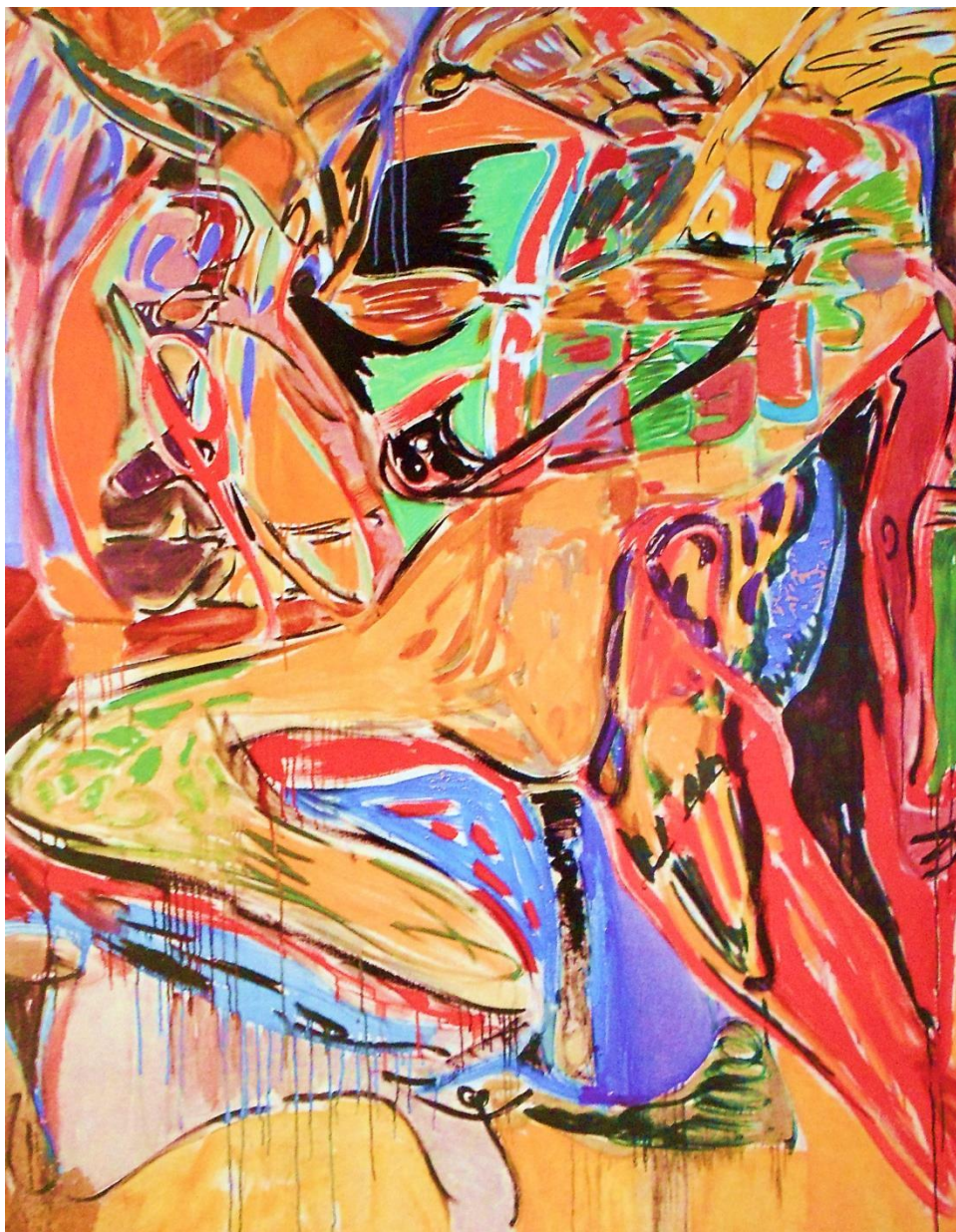


conhecimento o leva a avançar dando características renovadas a uma aquarela de Kandinsky e ao mesmo tempo continuidade ao *Expressionismo* americano dos anos 50, unir a figuração ao abstrato, onde os pesos se equilibram. O quadro não possui um padrão puramente abstrato nem figurativo, a trama sugere várias formas onde o tratamento gestual proporciona harmonia. “*Sincronizador* comporta insinuações figurativas que não permitem estabelecê-la exclusivamente como abstração ou como representacional.” (BACH, 2001, p.38).



29. Jorge Guinle. *Florescer*. 1981, óleo sobre tela, 190 x 190 cm<sup>64</sup>  
Coleção João Leão Sattamini

<sup>64</sup>Fonte: BACH, Cristina, 2001, p. 34.



30. Jorge Guinle. *Cobertas coarctadas*. 1981, óleo sobre tela, 170 x 130 cm<sup>65</sup>  
Coleção Augusto Lívio Malzoni

*Cobertas coarctadas* possui a característica dos planos se entrelaçando em formas orgânicas, eles se invadem gerando uma trama. Guinle usa mais formas e cores compostas em relação a *Florescer*, e os escorridos começam a se intensificar como parte de seu repertório marcando a orientação da tela, eles indicam a posição em que a

---

<sup>65</sup>Fonte: BACH, Cristina, 2001, p. 37.



foi pintada. Pinceladas de várias espessuras geram formas que proporcionam a visualização de objetos e figuras humanas, induzidas e livres para o reconhecimento, a mais aparente é uma mulher vista de perfil, em destaque está o seu quadris e a perna esquerda e o braço esquerdo acompanhando a lateral da tela. Este acúmulo de formas permite o reconhecimento de feições em diferentes posições. Não seria apenas uma mulher e sim várias, em meio a cobertas que as envolvem. Este processo onde o observador passa a reconhecer formas permite o surgimento de figuras humanas, ora em faces expressivas, como também corpos alocados em meio à composição. “Aliás, quantas mulheres habitam essa tela? Da para ver ainda o fantasma de outra perna ajoelhada no canto inferior esquerdo e um pé que não pertencem a ninguém” (BACH, 2001, p.38).

O branco do tecido da tela aparece em linhas ou participando das formas alocadas por toda a superfície, os planos de cor tem um peso similar. Não existe o movimento de expansão a partir do centro escuro da tela como *Florescer*, em *Cobertas coarctadas* as formas sobrevivem independentemente das outras, cada parte da tela poderia constituir uma nova pintura.

Em ambas as telas Guinle produz movimento constante, as formas orgânicas flutuam em ritmos diferentes, *Florescer* poderia ser disposta em outras posições, mesmo a tela sendo rotacionada o movimento continuaria fluindo a partir do centro da tela. Esta pintura pelo conjunto integrado da composição possui unicidade diferente da autonomia das formas de *Cobertas coarctadas*. Como vemos nestes trabalhos uma importante característica do artista é a uma intensão de não formar composições exatas, Guinle apresenta um conjunto de incertezas que compõe sua linguagem, na tela o fundo não se configura como fundo nem torna evidente sobreposições de camadas de tinta, Guinle não propõe figuras acabadas e as formas não se fecham, elas avançam se integrando com outras, “Em Jorge Guinle tudo se configura por um triz: Fundo que não é fundo, contornos que não contornam, figuras que não figuram, abstrações que não abstraem.” (BACH, 2001, p.38).



31. Jorge Guinle. *Night Club*. 1982, óleo sobre tela, 130 x 90 cm<sup>66</sup>  
 Coleção Maurício Spindola

<sup>66</sup>Fonte: BACH, Cristina, 2001, p. 38.

*Night Club* é uma das poucas telas deste período em que Guinle utiliza uma gama de palavras na superfície da tela que, dispostas em várias posições, representam um desejo de ir além da expressão proposta no título da obra. Guinle trabalha recobrindo uma obra anterior, em sua maior parte na cor laranja, e nos dá informação sobre as frases “a velha tela” e “a nova tela” que foram poupadas do recobrimento, o artista está aberto a tudo. Seu caráter aponta para um desejo de não contenção e também de se dissociar de uma simples ideia de obra decorativa. A preocupação com as formas concretas, seriais e muitas vezes simétricas, obedecendo a um processo rígido, talvez levassem o artista a ser como, uma espécie de designer da forma. Uma pintura despojada e livre de imposições estéticas tradicionais lhe atribui um caráter libertário, “a obra respira e o observador também”.

O título não é suficiente, aqui Guinle expõe sua natureza lírica expressa em frases e palavras como “eu amor”, “faça o meu amor”, “*Bird*” e outras como “o estimulador” e “o desbravador” as palavras em parte encobertas pela tinta as integram ao conjunto do quadro. Novamente Guinle não se atém a uma estabilidade que há décadas já havia sido superada pela arte.

“Há muito a arte desistiu de manter a separação das coisas e na segunda metade do séc. XX superou toda e qualquer tentativa de dar-lhes forma estável. A tendência é a de mostrar um mundo maleável e a superfície vai admitir simultaneamente a incidência da figura e da abstração, já que o plano é apenas uma demarcação oportuna de espaço.” (BACH, 2001, p.39)

De uma forma lírica Guinle com suas palavras pintadas reforçam uma ideia, sua vida, mesmo de maneira sutil é colocada, são frases que revelam o sentimento ou que tiveram sentido para o artista.

Guinle faz com que tudo seja uma superfície pictórica continua, sem que haja fraturas, gerando um elemento a mais a ser descoberto. As técnicas de Guinle retornam em determinados momentos em suas produções, com telas puramente abstratas ou com figuras perfeitamente agregadas aos quadros, feitas com pincel sobre um plano de cor



simultaneamente ou anteriormente pintado, como no Arlequim na pintura *Corpos de Cinzas*.



32. Jorge Guinle. *Corpos de cinzas*. 1982, óleo sobre tela, 190 x 190 cm<sup>67</sup>  
Museo de Arte Contemporaneo de Monterrey, México

Em *Corpos de cinzas* e *Galicineo Galhardeado* Guinle ainda mescla um apego ao figurativo mais evidente, nestas telas o artista deixa a pintura fluir se apropriando de

---

<sup>67</sup>Fonte: BACH, Cristina, 2001. p.79.



figuras reconhecíveis que podem ser reforçados de acordo com as formas sugeridas pela tela. Em *Corpos de Cinzas* duas figuras humanas se invertem ao lado direito da tela, construídas com linhas em preto como um desenho, elas não interferem com a composição abstrata que está por traz, e sim vem depois como uma complementação junto com os respingos em azul e preto. A maior lembra um Arlequim como fixando os olhos no observador, Guinle assim parece dar vida à tela, pois observamos e somos observados. A segunda figura próxima ao Arlequim se afasta de remeter a uma figura humana, a associação ficaria por conta da proximidade com a primeira, trata-se talvez de outro formato, uma cabeça em que o corpo ficou somente como um alinhavado.

Os títulos são algo a mais, o resultado da intelectualidade do artista, longe de uma tarefa árdua eles dialogam com a obra e a finalizam, a tela está completa. A complexidade deles está ao alcance de um olhar mais apurado e promovem uma busca de sentidos que aproximam o observador ainda mais do artista. Em *Corpos de cinzas*, o Arlequim remete à quarta feira de cinzas, fim da festa pagã e início da quaresma, ele está em um momento de transformação, em uma expressão de que seu papel já não se integra ao recomeço, seu contexto acabou. Guinle utiliza preposições lúdicas e singulares, mas ao contrario de serem depreciativas revelam sua versatilidade e erudição.

“Encontramos diversão extra em seus títulos, *A velha senhora indignada*, *Van Gogh pastor*, *Cobertas Coactadas*, *Dez anos de solidão*, *Auroras hidráulicas*, dentre muitos outros, confirmam o caráter despretenso, cômico até, que delegava às suas atividades, a seu modo de viver, em geral. Estas denominações não estão lá, decerto, para oferecer apoio a decifrações intrincadas. Menos ainda para desmerecer o trabalho. Paulo Sérgio em um texto de 1982 – Desorientação calculada<sup>68</sup> – “Alegria, Humor e comicidade não destroem a complexidade exigida, nem são disfarces”. Quantos e quais itens são necessários para decidir uma boa obra de arte?” (BACH, 2001, p.27).

Além dos respingos e das figuras acrescentadas, em *Galicíneo Galhardeado* a tela apresenta uma figura quase mitológica na parte superior esquerda, nos mesmos moldes da linha em preto observada na tela anterior, seria um peixe pela ausência de

---

<sup>68</sup> Folder da exposição individual “Passos diacríticos”. Galeria Luisa Strina, São Paulo, 1982.

membros e talvez uma barbatana ou o próprio “*Galiníceo*” com uma galhada, a figura surge como contorno do plano em verde, às vezes Guinle parece completar uma pintura de uma forma que não deixe dúvidas quanto a sua abertura, estar aberto a tudo. Não estar tão carregado de uma necessidade intrínseca de se representar em uma rígida linha de produção com telas repetitivas proporcionam a Guinle dispor de variações<sup>69</sup> e técnicas que seguem em uma sequência natural na sua produção.



33. Jorge Guinle. *Galicínio Galhardeado*. 1982, óleo sobre tela, 160 x 140 cm.<sup>70</sup>  
Coleção particular

<sup>69</sup> Com o uso figuras, palavras e variações na materialidade indo do empasto à tinta liquefeita.

<sup>70</sup> Fonte: BACH, Cristina, 2001, p. 43.



34. Jorge Guinle. *Dez anos de solidão*. 1983, óleo sobre tela, 160 x 180 cm<sup>71</sup>  
Coleção João Sattamini

Embora consiga dispor de todo seu repertório contemporâneo, assim como Kooning após a matéria da revista *Life*, Guinle conseguiu com a XXVII Bienal realizada em 1983 uma grande visibilidade por parte da mídia, suas telas de grandes dimensões foram expostas em uma sequência notável. “Alinhados em uma só parede treze retângulos gigantescos cumprimentavam um largo território sensível, fiscando o observador de modo randômico [...]” (BACH, Christina, 2001, p.42). Guinle após esta exposição começa a se afastar gradualmente de intenções figurativas.

---

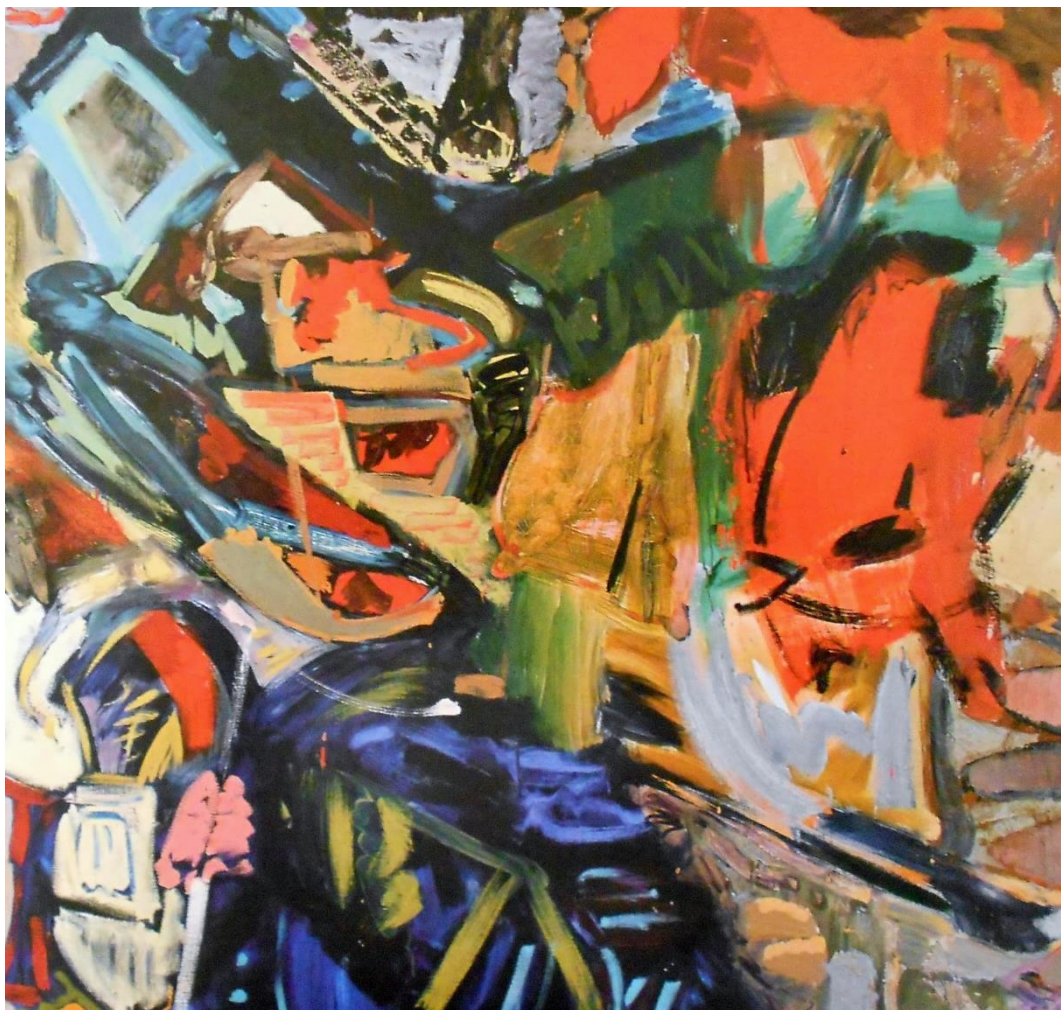
<sup>71</sup>Fonte: BACH, Cristina, 2001, p. 46.

*Dez anos de solidão*, é uma tela carregada de gestos, não padronizados como nas obras *Action Painting* de Pollock, e sim em um ritmo constante de pinceladas fartas e sobrepostas com camadas grossas de tinta, as formas surpreendem em meio à alternância de cores.

O artista estava ali, sua técnica, efeitos proporcionados por variações de espessuras de tinta e linhas, abstração e forma. A mecânica do acúmulo característica de Guinle permite um universo a ser explorado, as figuras são encorajadas, pois o encorajamento do surgimento de uma figura poderia ser feito através da complementação da forma, como um dorso em que um braço o tornaria mais reconhecível, dependendo do que sua eloquência distingue como alvo, remeter as figuras míticas do passado? Trazer a estranheza de uma imagem de sonho, estranheza esta que de alguma forma nos é familiar, enfim estas figuras nos transportam para o imaginário. Um pássaro à direita na parte superior parece vislumbrar a obra surgindo em meio a um movimento de linhas e tons que o envolve, ele não possui a transparência do Arlequim na tela *Corpos de cinzas* proporcionado pelas linhas sobrepondo o plano. Provavelmente como uma finalização, sua integração é notável, em uma decorrência do trabalho do pincel, que em um movimento incessante, lhe confere o mesmo peso do restante da superfície.

As pinceladas são firmes, não deixam dúvidas a um preciosismo ou hesitação, as variações não eliminam o ritmo, como em uma música de Jazz, “O volume da matéria depositado em cada ataque do artista atinge então um grau espetacular, e o irrequeto ritmo jazzístico é agora assaz evidente.” (BACH, 2001, p.42). Nenhuma parte da tela é relevada, em toda a superfície existem áreas a serem descobertas e a luz as contempla sem dar prioridades. Isto acontece também nas telas do mesmo período como *A esfinge vermelha* (1983), *o verdugo* (1983), *Take cinematográfico* (1983), e *O riacho* (1983), *Aquário* (1983) e *Ulisses* (1983).





35. Jorge Guinle. *A esfinge vermelha*. 1983, óleo sobre tela, 170 x 190 cm<sup>72</sup>  
Coleção Valéria e Afonso Henrique Costa

A *Esfinge vermelha*<sup>73</sup> segue a mesma forma de processar o título de obras do mesmo ano, conseguir nomear as pinturas onde a característica do reconhecimento da figura nos transporta ao imaginário. Com pinceladas rítmicas Guinle dá lugar à esfinge na lateral direita da tela, que, como uma máscara, está envolvida em todo acúmulo de formas. Surge então a narrativa “A grande esfinge”, revelando ou agindo como contrapondo à superfície abstrata. Neste processo a figura traz uma relação imputada com o real, mas a esfinge se integra ao conjunto por também ser uma abstração. As

<sup>72</sup>Fonte: BACH, Cristina, 2001, p. 47.

<sup>73</sup> *A esfinge Vermelha*, *Pós-consumo* e *A deposição*, são as últimas obras expostas em um espaço oficial nos anos de 1983, (VI salão nacional de Artes Plásticas, MAM/RJ). In: BACH, Christina, 2001, p. 121.

formas não estão como no monumento egípcio tampouco possuem as patas características, a intenção formal surge de forma atrativa para o artista, ele não se opõe, e reforça com o título, um novo elemento que complementa a obra.



36. Jorge Guinle. *O Verdugo*. 1983, óleo sobre tela, 170 x 196 cm<sup>74</sup>  
Coleção João Sattamini

Algum tempo é necessário para identificar *O Verdugo*, nesta tela, quando o reconhecemos inevitavelmente surge a experiência do novo, percepção e descoberta,

---

<sup>74</sup>Fonte: BACH, Cristina, 2001. p.84.

enfim o prazer<sup>75</sup> do reconhecimento da figura que surge em pinceladas escuras, se destacando em relação ao tratamento mais claro dado à superfície.

Esta tela não segue uma movimentação rítmica tão marcante de outras deste ano, o *Verdugo* está imóvel um pouco à direita do centro da superfície, ele sobrepõe aos planos de cor com linhas transparentes que formam o contorno do tronco, sua face está encoberta pelo capuz característico, alguns bastões surgem remetendo à ferramenta do executor como o que está ao seu lado à esquerda e também na parte superior um segundo em preto completaria a narrativa: o carrasco e seu machado. Guinle ao dissipar o ritmo das pinceladas e as cores mais puras com o uso do branco atenua a ação do algoz, a tela não é agressiva nem tampouco sombria, a imagem do verdugo é parte da abstração, surgido das pinceladas orgânicas características do artista.

Lembrando uma tela lírica de paisagem, Guinle trabalha a cor e a forma em perfeita sincronia, em *O riacho* o título torna-se absoluto quanto ao caráter da pintura, não existe um peso maior entre os elementos embora o observador sinta-se mais atraído pelo riacho que parece reger toda a superfície. Nesta pintura a construção da tela me remete a liberdade de pinceladas e alternância de cores nas pinturas dos expressionistas do *Brücke*, particularmente de Rottluff onde o uso das cores poderia ganhar mais importância, ou mesmo ter o mesmo peso que a narrativa de uma figuração. Quase, em termos de iconografia um *Footpath* de Rottluff com diagonais em direção ao centro se referindo a um caminho, ou mesmo *Deichdurchbruch*, onde as pinceladas de cores diferentes se sobrepõem em harmonia.

---

<sup>75</sup>“O prazer e a criatividade estão relacionados dialeticamente. Sem prazer não haverá criatividade.” In: LOWEN Alexander. *Prazer*, 1970. p. 27





37. Karl Schmidt-Rottluff. *Footpath (Vereda)*. 1911.<sup>76</sup>



38. Karl Schmidt-Rottluff, *Deichdurchbruch (Ruptura no dique)*. 1910<sup>77</sup>

<sup>76</sup> Fonte: Allen Memorial Art Museum, em:  
<<http://www.oberlin.edu/amam/Expressionist.htm#>>

<sup>77</sup> Fonte: Brücke museum Berlin, em:  
<<http://www.bruecke-museum.de/englkirchner.htm>>





39. Jorge Guinle. *O riacho*. 1983, óleo sobre tela, 195 x 195 cm<sup>78</sup>  
Coleção João Sattamini

No *Riacho* a planaridade se confunde com a profundidade, a pintura sugere uma perspectiva, mas ao mesmo tempo está integrada aos demais elementos da superfície, com linhas e formas que dão continuidade à tela.

---

<sup>78</sup>Fonte: BACH, Chistina, 2001, p.85.





40. Jorge Guinle. *Nos Confins da Cidade Muda (Homenagem a Man Ray)*,  
1984, óleo sobre tela, 190.5 x 260 cm<sup>79</sup>  
Coleção Gilberto Chateaubriand - MAM RJ

Na tela *Nos Confins da Cidade Muda*, o tema reporta a uma dedicatória, mas Guinle não se refere a pessoas próximas e sim a influências e elementos que constroem sua personalidade, o alvo sempre é a pintura e através dela declara o que quer colocar em evidência, a ligação da tela à Man Ray faz referência às combinações de elementos em suas fotografias e aos românticos filmes mudos que transportam o observador à um mundo onírico, repleto de lirismo. A soma de elementos na superfície da tela e o olho

---

<sup>79</sup>Fonte: BACH, Chistina, 2001, p.87.

na parte superior direita poderia ter levado Guinle a se reportar à foto composição *Glass Tears* de Man Ray.



41. Man Ray. *Glass tears (variant)*, 1932. Fotografia<sup>80</sup>  
Paul Getty Museum, Los Angeles

Além das referências proporcionadas por figuras em meio a seus gestos orgânicos Guinle remete a um processo axial de construção na superfície em *Bela Ciao!* A abstração de Guinle revela uma maior materialidade e mistura de cores que constroem cada parte da tela, não existem planos tão definidos como nas abstrações de Kooning, as cores são compostas e novamente se entrelaçam, seria uma acumulação carregada de texturas e massas proporcionadas pela tinta. A multiplicidade cromática revela um excesso de atividades em direção à plena abstração. A técnica se estende em algumas telas de 1985 até 1986 em *Summer Interlude*, onde a acumulação se contém, Guinle alterna os volumes e acumulações com que trabalha como em *Cavalo de Troia* (1986), nesta tela a verticalidade é acentuada por um volume único que aponta para baixo, neste ponto o artista trabalha quase uma figura fundo, mas são amenizados pelos

---

<sup>80</sup>Fonte: <http://www.manraytrust.com/>



eskorridos que se intensificam, já anunciando um processo de diluição da tela como em *As Vogais* (1986) onde a tinta fluida proporciona transparências e leveza, alguns escritos também a acompanham desaparecendo na parte inferior do plano. Já a par de sua enfermidade, Guinle inevitavelmente transpassa para as telas seus sentimentos, elas seguem sua passagem pelo mundo<sup>81</sup>. Longe de serem telas objetivas sua produção envolve uma variação de acordo com seus sentimentos lhe proporcionando um caráter expressivo, a subjetividade funciona como uma porta aberta a ser atravessada e ao mesmo tempo registros do encantamento do artista com o mundo.



42. Jorge Guinle. *Summer Interlude*. 1986, óleo sobre tela, 155 x 275 cm<sup>82</sup>  
Coleção Eduardo Guinle

---

<sup>81</sup> Cf. subcapítulo 3.1. Desvios e permanência.

<sup>82</sup> Fonte: BACH, Chistina, 2001, p.114.



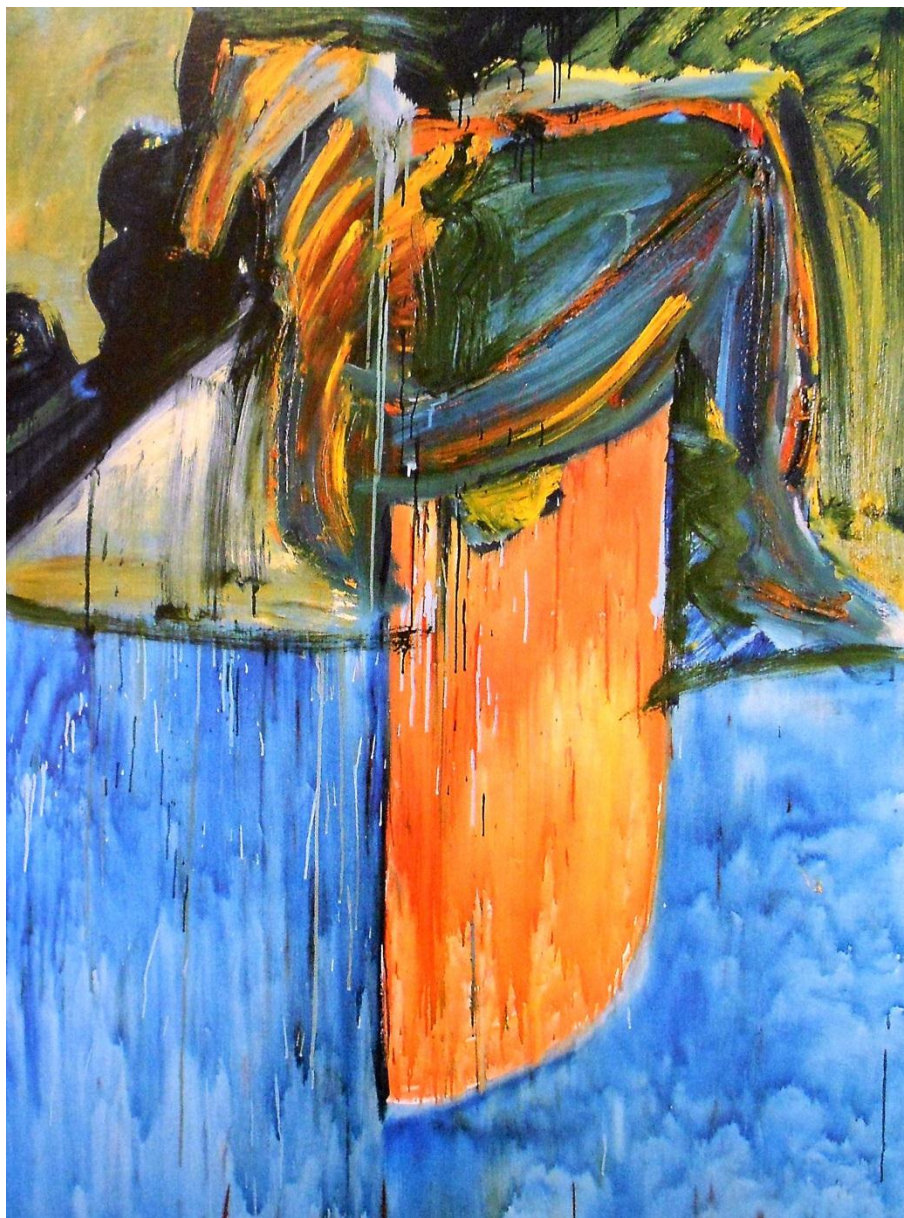


43. Jorge Guinle. *Bela Ciao!* 1985, óleo sobre tela, 190 x 120 cm<sup>83</sup>  
Coleção Augusto Lívio Malzoni

---

<sup>83</sup>Fonte: BACH, Chistina, 2001, p.63.





44. Jorge Guinle. *Cavalo de Troia*. 1986, óleo sobre tela, 200 x 140 cm<sup>84</sup>  
Coleção Eduardo Guinle

---

<sup>84</sup>Fonte: BACH, Chistina, 2001, p.107.





45. Jorge Guinle. *As Vogais*. 1986, óleo sobre tela, 140 x 140 cm<sup>85</sup>  
Coleção particular

---

<sup>85</sup>Fonte: <http://www.itaucultural.org.br>

### 3. Experiência expressiva

#### 3.1. Desvios e permanência

O *Expressionismo Abstrato* no trabalho de Kooning e os abstratos elaborados por Guinle na década de 80 são pinturas distintas, pois embora possuam similaridades no tratamento pictórico<sup>86</sup>, que as aproxima, são obras de seus respectivos tempos. Neste trabalho em nenhum momento consegui imaginar uma pintura com as características da obra de Guinle na década de 50, tampouco considerar que o que ele estava fazendo fosse algo que pertencesse ao passado.

Nesta pesquisa, posso apontar que um dos quadros de Jorge Guinle que mais se aproxima da pintura de Kooning, seria *Ludvig*<sup>87</sup> de 1980, tela de proporções similares a *The Visit*<sup>88</sup> e que apresenta um pouco da “moderação” de Kooning. Penso que neste título Guinle poderia estar fazendo uma referência ao expressionista alemão Ludvig Kirchner, isto é apenas uma suposição, mas no decorrer desta pesquisa não consigo me dissociar dos expressionistas do grupo Die Brücke, 1905-1913, onde para mim a deformação da figura e o despojamento das pinceladas se mostraram como embreantes ou provocadores de ruptura nos termos de Anne Cauquelin<sup>89</sup>.

O despojamento ocorre também em Kooning onde no transcorrer de sua carreira as figuras nas telas parecem se transformar ou desaparecer em formas apenas sugeridas em relação ao real<sup>90</sup>, o que o aproxima cada vez mais de Guinle, sobretudo em seus trabalhos de fins dos anos 50 e primeira metade da década de 60.

---

<sup>86</sup> Cf. Capítulo 2. Automatismo e intuição.

<sup>87</sup> Ver subcapítulo 2.2. Jorge Guinle e a potência do gesto. p. 53.

<sup>88</sup> Cf. Willem de Kooning, *The Visit*. p. 81.

<sup>89</sup> CAUQUELIN, Anne, 2005, p.87.

<sup>90</sup> O que pode envolver o fenômeno da Pareidolia, ao qual o observador tende a perceber formas em padrões, as associando a objetos reais. “Como reconhecer características humanas ao observar a lua.” In: <<http://dictionary.reference.com/browse/pareidolia>>.

Quanto ao uso da materialidade, embora tenha observado empastos<sup>91</sup> de tinta nas pinturas de Kooning, a espessura não era tão grossa ou matérica em seus primeiros abstratos, o que ocorreu também com as pinturas de Guinle, entretanto ambos artistas se valeram de camadas grossas de tinta, em *The Visit* toda a tela e em maior parte no plano superior pude identificar também um tratamento pictórico gestual que reforçam um diálogo entre as duas produções.



46. Willem de Kooning. *The Visit*. 1966.<sup>92</sup>  
Tate Modern, UK

A união que reforça o diálogo entre as duas produções acontece quando há a sobreposição ou mistura de cores de forma que os campos de cor não fiquem tão definidos, ou chapados, termo utilizado no meio para pinturas excessivamente delineadas com cores puras ou sem profundidade. Guinle soube aprender de forma rápida a utilizar a espontaneidade e a suprimir a forma íntegra. Sua personalidade

---

<sup>91</sup> Camadas grossas de tinta que acrescentam materialidade à pintura.

<sup>92</sup> Fonte: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/kooning-the-visit-t01108>

marcante e determinada se reflete na ação intensa e nítida de seus empastos, nuances e contraste de cor.

Na pintura *Ludwig*, bem como na tela *Operação Plástica*,<sup>93</sup> ambas do início da década de 80, Guinle se mostra mais contido com cores suaves e claras, diferente do rigor dos anos posteriores que marcaram sua pintura. Em nenhum momento durante esta pesquisa considereei Kooning ou Guinle artistas moderados ou excessivamente metódicos, mas sim intuitivos em um processo de busca e que tinham à mão o que poderiam utilizar. Este procedimento chegou ao seu ápice em uma pintura expressiva e consistente, ou seja, eles conseguiram expressar o que era realmente seus trabalhos de acordo com suas personalidades e talvez tivessem encontrado o que procuravam. Foram artistas completos e meteóricos embora Kooning tenha passado por diversas fases que foram se desenvolvendo de forma mais gradual.

Kooning produziu suas *Mulheres* como figuras disformes e em suas paisagens abstratas alguns títulos reforçam um ambiente reconhecível como em *Door to the river*<sup>94</sup>, isto também ocorre nas pinturas de Guinle, um tema surge muitas vezes do resultado da composição, mas de uma forma muito mais sutil como *Night club*<sup>95</sup> onde os escritos pouco presentes em sua obra remetem a anúncios em neon de um ambiente de uma discoteca ou casa de shows.

Da mesma forma que Guinle com suas palavras pintadas reforçam uma ideia, Kooning quando integra a colagem de jornal em suas telas seu pensamento, sua vida, mesmo de forma discreta é colocada, são frases que revelam o sentimento ou que tiveram sentido para o artista. O encobrimento de partes do jornal pela tinta em Kooning e o encobrimento de partes das palavras pintadas por Guinle, unificam e equilibram o peso em relação ao restante abstrato da tela.

---

<sup>93</sup> Ver subcapítulo 2.2. Jorge Guinle e a potência do gesto. p. 54.

<sup>94</sup> Ver subcapítulo 2.1. Willem de Kooning e o não ambiente. p. 41.

<sup>95</sup> Ver subcapítulo 2.2. Jorge Guinle e a potência do gesto. p. 62.



As pinturas *Pastoral* e *Aurora de Dedos Rosa em Louse Point*<sup>96</sup> de 1963, fazem parte das várias telas abstratas da série *Paisagens* ao qual se dedicara após sua mudança para The Springs em Long Island. Mas neste período Kooning como outros artistas da vanguarda americana da *Action Painting* e *Expressionismo Abstrato* dos anos 50 começaram a perder o foco da mídia e o interesse das galerias frente a uma nova geração de artistas que viriam com novas propostas. A *Pop Art*<sup>97</sup> ganhou terreno como uma mudança radical que trouxe de volta a figuração com novas técnicas e linguagens em artistas como Andy Warhol, Roy Liechtenstein, Claes Oldenburg, Tom Wesselmann, James Rosenquist e David Hockney. A impressão do fim do *Expressionismo Abstrato* se tornara eminente, alguns promotores de arte reconheceram este novo tempo. “Sidney Janis o negociante que em 1950 ajudara Kooning, Pollock, Mark Rothko e Robert Motherwell, no seu lançamento reconheceu também os sinais do tempo.” (HESS, Barbara, 2009, p.56). Assim os *The New Realists* (Os Novos realistas) ocuparam lugar de destaque em instituições de arte atraindo a atenção de negociantes como Leo Castelli.

Entretanto Kooning continuava sua produção, agora morando em Long Island (1963), além das paisagens com mulheres entrelaçadas nas abstrações, trouxe outras investidas como a escultura. Ali pôde ter um contato maior com a natureza que para ele revelou seu lugar de lirismo, o artista associa diretamente sua produção ao lugar, não só a de Long Island, mas também nos quadros que pintara em Nova Iorque “É daí que vem a maior parte dos meus quadros mesmo os que tinha feito em Nova Iorque” (KOONING, apud HESS, Barbara, 2009, p.57). Kooning associou a cor bege à areia, o verde ondulante às águas e a paisagem era representada em suas abstrações. Esta afirmação seria o que pôde concluir, ou achou que representaria bem sua produção, o que podia captar pelo seu olhar. Em algumas variações de temas, como mulheres, paisagens e autoestradas, Kooning seria um destes artistas que não se fixa em algo

---

<sup>96</sup> Estas telas são conhecidas como as últimas pintadas em Nova Iorque. Ver subcapítulo 2.1. Willem de Kooning e o não ambiente. p. 49.

<sup>97</sup> No Brasil a figuração da Pop de maneira diferente dos Estados Unidos, de forma irônica, serviu a protestos que faziam oposição à ditadura. A *Nova figuração* embora seu caráter político, continha uma estética similar em relação a obras dos norte-americanos.

que deu certo, a mudança sempre fez parte de sua vida, mudança de país, de cidade, talvez procurando algo em um lugar que o completasse, não somente geográfico, mas um lugar no mundo da arte, seu espaço.

Diferentemente de Kooning, Guinle trazia seu lugar consigo, todo o mundo era seu lugar, como um artista brasileiro, nascido nos Estados Unidos, que dividiu sua residência entre três países, o mundo era sua maior referência e cabia em suas pinturas. Esta diferença me leva a pensar nos tratamentos dados às suas pinturas, em que Guinle trabalhava com inúmeros elementos às vezes quase independentes uns dos outros na superfície do quadro e Kooning proporcionando uma unidade, mesmo em seus quadros mais carregados da década de 70.

Entretanto em suas buscas, apesar das diferenças, ambos os artistas eram expressionistas abstratos, Kooning por pertencimento histórico, Guinle por adoção e influência e tinham ao seu redor nos anos 70 – 80, inúmeros flashes de novas propostas que colocavam o *Expressionismo Abstrato* como algo talvez nostálgico ou que teve seu momento na história.

Falar em um retorno, embora Kooning seja uma referência da continuidade da produção do *Expressionismo Abstrato*, ou mesmo *Neoexpressionismo*, incluiria esta linguagem quase ao um catálogo de mundo Fashion, onde novas propostas dividiriam lugar com antigas sob novas roupagens, sem falar em objetos ou motivos Vintage. Mas apenas algo, ou uma poética deve ser considerada? É certo que em determinados períodos algo parece nos encantar mais e nos faz suspirar, a linguagem nos seduz e ficamos extasiados. Não estou propondo uma sequencialidade na arte nem supondo que ela não seja um reflexo do seu tempo, isto é inegável, mas Kooning não produziu as aquarelas de Kandinsky, ele desenvolveu algo a partir daquilo que Kandinsky esbarrara, assim como Guinle com uma poética diferente somou com elementos o que Kooning havia desenvolvido nas décadas de 50 e 60, sendo Guinle um artista contemporâneo dos anos 80.

O que traduziu a obra de Kooning foi o que ele próprio revelara, como “o lugar” transportado para suas abstrações, simples assim, provavelmente não, devido à complexidade de suas pinturas, mas em determinadas fases<sup>98</sup> ele nos dá a certeza disso. Quanto a Guinle, o artista pode transmitir para a tela quem ele era, uma afirmação de sua personalidade, o viajante que queria pôr tudo na tela, ter um pedaço do mundo para si, mas não um mundo real, o mundo em que Guinle se referia era ele próprio, seu mundo interior, que foi esvaindo na tela na medida em que encarava a realidade do fim eminente com a Aids. Entretanto sua obra foi totalmente completa e pode realizar o que tinha em mente, marcando assim um período da arte brasileira.

A década de 80 trouxe um clima de liberdade e aceitação que poucos artistas teriam experimentado antes, o que aponta para isto é a grande variedade de propostas tanto no Brasil que se reflete bem na exposição *Como vai você geração 80?*, como nos Estados Unidos que culminaram nas figuras estilizadas de Keith Haring e as figuras humanas extremamente expressivas de Jean Michel Basquiat.

Em meio a isto poderíamos colocar o *Expressionismo Abstrato* em um jardim verde e ensolarado sob sete palmos, isto seria propor a ausência de uma saída por onde se possa escapar. Entretanto para Guinle sua personalidade assumiu a responsabilidade e ainda pode transplantar o *Expressionismo Abstrato* como uma arte original e inserida nos anos 80, ou seja, nova poética e uma linguagem própria. Em meio à música de Jazz e o cheiro da tinta óleo Guinle conseguiu muito mais que ser um artista conhecido no mundo da arte, poderíamos dizer que tinha sua paixão, e flertava constantemente com ela, suas pinturas apoiadas em sua erudição tinham a capacidade de nos transmitir algo. Uma mensagem? Um grito e ao mesmo tempo um sussurro? As pinturas de Guinle incitam nossa fantasia e nos detém a admirá-las.

Ainda persistindo na questão do deslocamento, Guinle foi na verdade um artista do mundo, não seria suficiente a abertura a novas configurações na sua obra caso não houvesse a vivência em vários lugares e deles trouxesse novas experiências, é

---

<sup>98</sup> Referindo os temas de *Paisagens e Autoestradas*.

necessário para um artista não representativo de uma pintura regional a mudança, a convivência com a arte atual e do passado, cada experiência seria formadora de suas escolhas, para Guinle, artistas como Matisse (1869-1954) , Kooning (1904-1997), Pollock (1912-1956) e Man Ray (1890-1976) são influências formadoras. De cada um deles de acordo com sua personalidade pode extrair o que lhe interessava, talvez absorvesse o que fizeram destes artistas tão importantes em seus tempos, as pinceladas de Kooning, o lirismo e as escolhas de cor de Matisse os padrões inquietos dos *sticks* de Pollock e a poesia das montagens de Man Ray. Entretanto, de posse deste conhecimento Guinle nunca abandonou sua forte personalidade, e ação própria frente à suas telas, despojadas e assertivas. Pelas influências podem-se fazer associações, mas nada que ligue seu trabalho à produção destes artistas no que se refere a uma influência direta.

Em Kooning também poderíamos, no recorte que analisamos, apontar intimamente influências em sua vida, tanto em seu caráter como em sua pintura, refiro-me a Arshile Gorky<sup>99</sup> (1904-1948) e Franz Kline (1910-1962), o primeiro como um dos pioneiros do *Expressionismo Abstrato*, com quem Kooning dividira um ateliê em fins dos anos 30, que colaborou para seu ingresso no universo informal da abstração. A partilha possivelmente tenha sido feita na seguinte forma, Kooning contribuindo com sua maior erudição e técnica, e Gorky com sua poética estabelecida e defendida de forma mais veemente que Kooning. Quanto a Kline que conheceu ao frequentar o ateliê de Conrad Marca-Relli em 1939-1940, embora o artista tenha se aventurado em um trabalho utilizando uma paleta em preto e branco 1947-48, sua maior influência foram as pinceladas largas de Kline, que robustecem a afirmação de uma forma e cor em uma pintura. Muitas das grandes telas de Kooning como *Merritt Parkway* (1959) são construídas em uma grande escala que dispensa o uso de muitas formas e cores para tornarem as pinturas completas.

---

<sup>99</sup> Embora a diferença de temperamentos seja notável entre eles sendo Kooning mais contido, e Gorky considerado mais inflamado como personalidade pública no mundo da arte, a interação entre seus trabalhos se tornam visíveis, sobretudo no início da década de 40, ao ponto de Willem ser considerado por alguns autores um discípulo de Gorky (HESS, 1961, p.122).

De maneira diferente de Guinle as influências sofridas por Kooning atuaram quase como um laboratório de experimentações, Kooning deveria provar de tudo o que fosse posto em evidência pela sua poética, um trabalho que o levou a muitas direções e que por fim lhe deram a certeza do que seria sua linguagem. Não houve uma apropriação mas sim um desenvolvimento que apontava para a expressão. O fato de Kooning ter transitado por muitos anos entre dois temas principais *Paisagens* e *Mulheres*, não demonstrou uma ambiguidade em sua produção, a mudança ocorria frente à necessidade inerente aos artistas de variar suas produções, frente à uma saturação de determinado tema.

De acordo com seus respectivos períodos os dois artistas souberam estar abertos a tudo o que se passava no meio cultural, Guinle atuando sem reservas na década de 80, liderando de forma marcante uma volta à pintura. Neste ponto reside a ação de movimentos e naturais contraposições, o que se revela nas diferenças, ou seja, não existem mudanças significativas sem a contraposição do que estivera em evidência anteriormente. Mas remeter às técnicas tradicionais como a pintura a óleo seria um posicionamento ousado em que Guinle soube articular de forma assertiva, ele não trouxe algo do passado como uma releitura de Kooning, com seu conhecimento e vivências pode interagir com este passado.

A ponte em certos momentos se estreita entre estes dois artistas, uma ponte de 30 km ou 30 anos, o tempo desta distância varia de acordo com o que se usa para se deslocar. Guinle utilizou seu conhecimento e em sua viagem trouxe algo que talvez nunca tivesse sido perdido em toda sua produção, e desejado em adeptos a esta modalidade de pintura, o uso de uma pincelada marcante.

Nas etapas de sua vida de expressionista, as variações foram da suavidade a rudeza dos emaranhados grossos de tinta, sua energia conduzia sua produção e nela acolhemos seu estado de espírito. Dentre as últimas telas que pintou, *lasmin* e *O corpo*, duas das telas mais suaves refletem a perda desta energia, como uma pintura se desmanchando ela esvai como também o artista que já tinha conhecimento de seu destino.



Guinle em seus últimos anos de vida teve seus trabalhos mais expressivos e notáveis, além disto, temos as experimentações que vão do impressionismo até a Pop Art, e os inúmeros desenhos que foram do grafite e nanquim, ao óleo em fins dos anos 70 e início dos 80.



47. Jorge Guinle. *O corpo*. 1987, óleo sobre tela, 200 x 100 cm<sup>100</sup>  
Coleção particular

---

<sup>100</sup>Fonte: BACH, Christina, 2001, p.117.



48. Jorge Guinle. *Iasmin*. 1987, óleo sobre tela, 200 x 100 cm<sup>101</sup>  
Coleção particular

---

<sup>101</sup>Fonte: BACH, Christina, 2001, p.116.

## 4. Considerações finais

Willem de Kooning e Jorge Guinle filho, foram artistas originais, cada um em seu determinado período, transitando no mundo da arte com o arsenal que possuíam. Embora as diferenças em suas personalidades algo os une, o que posso chamar de desejo de liberdade e expressão que tornam seus trabalhos tão especiais. Temos que somente observá-las, a terminologia não seria o ponto principal para que possamos compreender e apreciar seus trabalhos.

O que torna estas obras contemporâneas em seus respectivos períodos, são as poéticas e os tratamentos pictóricos empregados por estes dois artistas como observamos no decorrer desta pesquisa. São pinturas que definem bem seus momentos, ou seja, possuem a ambiência de seus tempos.

A produção de Guinle interrompida precocemente revela um trabalho sólido e coerente, Guinle produziu um acervo que nos traz características de sua personalidade formada pelos centros culturais onde viveu. De forma rápida o artista soube achar sua linguagem artística, que o acompanhara até o fim de seus dias. Sua capacidade e fluidez foram decisivos para que estes trabalhos tivessem a visualidade necessária e o sucesso obtido não só nos anos 80, mas em inúmeras mostras e exposições realizadas depois de seu falecimento. Penso ser quase impossível tratar a pintura dos anos 80 no Brasil sem remeter à Jorge Guinle Filho.

Entretanto utilizar uma linguagem tão tradicional e explorada como a pintura e tentar colocá-la em determinado tempo histórico seria uma tarefa que lhe direcionava ao campo da expressão, talvez a forma de validar sua arte em seu tempo seria suas pinturas serem totalmente pessoais, pois como Guinle vivera nos anos 80, todo seu conhecimento deveria estar em conformidade com sua proposta, tentar fazer uma arte própria “[...] passou a vida literalmente tentando fazer uma pintura ao mesmo tempo pessoal e histórica, que respondesse as necessidades do eu e da pintura, da qual ele

conhecia tão escrupulosamente e afetivamente a história e a tradição.” (BRITO, Ronaldo, 2005 p. 273).

Estar nos anos 80 produzindo *Expressionismo Abstrato* não poderia deixar de ser uma grande tarefa, embora sempre a abstração tivesse mais autonomia que uma figuração, esta repleta de movimentos e estilos tão caracterizados na história da arte, e não tem uma dependência tão direta de uma paisagem ou local a ser o associado à obra, mesmo sendo objeto das abstrações de Kooning. No *Expressionismo Abstrato* existe uma liberdade cromática e formal que se justifica por si só. A autonomia permite que possa haver quase uma transferência da personalidade do artista para a superfície a ser trabalhada, sendo que de certa forma o artista é a própria pintura. Tanto Guinle como Kooning de forma inquieta e espontânea conseguiram esta tarefa, a de serem originais, criando formas e composições arrojadas com características marcadamente pessoais. Possivelmente nada há na tela além deles próprios, sua memória e individualidade.

As pinturas analisadas proporcionam um contato direto com o artista como um diálogo. No recorte que abordamos, assim como Kooning apresentava os lugares que para ele eram relevantes, mesmo o resultado sendo uma abstração do que antes observara, consegue de forma particularmente afetiva remeter a estes lugares. Guinle de forma diferente trazia para as suas obras a vivência de muitos lugares, onde no acúmulo de elementos em suas pinturas refletia sua personalidade. Quanto à figura ela surge em ambos os trabalhos como um acréscimo, ou mesmo um desejo maior de expressar uma ideia. Kooning torna perceptível a ligação aos lugares a que ele se reporta, às vezes pelo título ou mesmo pelo conjunto de formas e cores. Guinle trabalha a figura de uma forma menos intencional, pelo menos no início do processo de construção do sua pintura, a figura aparece naturalmente com a semelhança de alguma forma ou conjunto delas, como em uma parte da superfície que sugira algo reconhecível, assim ele reforça sua figura com pinceladas que a definam ainda mais.

Da mesma forma, os dois artistas vão além da abstração, com o uso da figura, palavras pintadas ou títulos sugestivos, conseguem fazer com que o observador faça uma descoberta de algo real ou mesmo de um símbolo vindo da imaginação como as figuras criativas de Guinle. Penso que estas pinturas que estão no limiar do reconhecível, são em minha opinião seus trabalhos mais ricos, pois, além de uma superfície cromática abstrata composta harmonicamente, existe uma iconografia sempre interessante, ou seja, uma figura levemente sugerida que nos aguça a imaginação. Fica colocado então que ambos os artistas não eram pintores puramente abstratos, embora possuam telas totalmente abstratas, tampouco foram figurativos, mas de forma sutil se valeram em algum tempo da figura, produzindo obras que estavam no limiar do reconhecível e da pura abstração.

O *Expressionismo Abstrato* e o *Abstrato Gestual*<sup>102</sup> possuem uma característica em comum, a de serem linguagens extremamente pessoais e introspectivas<sup>103</sup>, o que permite que apareçam sempre variações com a marca do artista, tendo a possibilidade de se renovar na medida em que surge uma personalidade que as transforme em algo novo, quer seja na poética ou na própria linguagem.

---

<sup>102</sup> Este termo foi utilizado no intuito de não colocar definitivamente Guinle em meio aos expressionistas abstratos, termo muito utilizado na arte norte-americana do pós-guerra. Seu trabalho repleto de gestualidade na ação do pincel e lirismo determinam uma poética e linguagens próprias.

<sup>103</sup> No sentido do artista buscar em si próprio influenciado por suas emoções, o que deva ser colocado na tela.



## Referências

### 1. Livros e capítulos

ARGAN, G. C. *Arte Moderna*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

ARNHEIM, Rudolf. *Arte e percepção visual: Uma psicologia da visão criadora*. São Paulo: Pioneira, 2005.

BACH, Cristina, *Jorge Guinle*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

BAUMGART, Fritz. *Breve história da arte*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

CAUQUELIN, Anne. *Arte contemporânea*: Martins Fontes, São Paulo, 2005.

BRITO, Ronaldo. Paroxismos de pintura. In: GUINLE, Jorge. *Jorge Guinle*. São Paulo: Galeria Luisa Strina, 1984.

BRITO, Ronaldo. *Experiência crítica*. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

CHIPP, H. B. *Teorias da Arte Moderna*. Ed. Martins Fontes, São Paulo, 1999.

DUBE, Wolf Dieter. *O Expressionismo*. São Paulo: Verbo, 1976.

FER, Briony. *Modernidade e Modernismo - a pintura moderna no século XIX*. São Paulo: Cosac&Naif, 1998.

FERREIRA, Glória. *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

GOETHE, Johann Wolfgang Von. *Doutrina das cores*. 2ª ed. São Paulo: Nova Alexandria, 1993.

GUINLE, Jorge. [A pintura contra a parede]. In: BIENAL INTERNACIONAL DE SÃO PAULO, 17, 1983, São Paulo, SP. Catálogo geral. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1983.

GUINLE, Jorge. [Depoimento]. In: *Jorge Guinle: l'heure bleue*. Rio de Janeiro: Galeria Anna Maria Niemeyer, 1989. [Texto escrito em setembro de 1986].

GUIMARÃES, Luciano. *A cor como informação*. São Paulo: Annablume, 2000.

GOODING, Mel. *Arte abstrata*. São Paulo: Cosac Naif, 2002.

- GREENBERG, Clement. *Estética Doméstica*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- HALL, Stuart. *Da diáspora: identidade e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG/UNESCO, 2003.
- HESS, Tomas B. *Willem de Kooning*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1961
- HESS, Barbara. *De Kooning*. Köln: Taschen GmbH, 2009.
- KANDINSKY, Wassily. *Do espiritual na arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- KANDINSKY, Wassily. *Ponto, linha, plano*. Lisboa: Edições 70, 2011.
- LOWVEN, Alexander. *"Prazer". Uma abordagem criativa da vida*. São Paulo: Círculo do Livro, 1970.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins fontes, 1999.
- PONTUAL, Roberto. *Entre dois séculos: arte brasileira do século XX na coleção Gilberto Chateaubriand*. Rio de Janeiro: Editora JB, 1987.
- PEDROSA, Mario. *Mundo homem arte em crise*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- SANTAELLA, Lucia. *Semiótica aplicada*. São Paulo: Pioneira, 2004.
- STERN, Bert. *The Varied art of four pioneers*. New York: Life Magazine, 1959.
- TAUSZ, Bruno. *A linguagem das cores*. Rio de Janeiro: Edições MG, 1976.
- WORRINGER, Wilhelm. *Abstraktion und einförmigkeit: ein Beitrag zur Stilpsychologie*. München: R. PIPER & CO. VERLAG, 1921.
- YARD, Sally. *Willem de Kooning*. Barcelona: Ediciones Polígrafa, 2007.

## 2. Sites

Allen Memorial Art Museum. Disponível em:  
<<http://www.oberlin.edu/amam/Expressionist.htm#>>  
Acesso em 4 de fevereiro de 2013

ANFAN, David. Oxford University Press, 2009. In: MOMA, Museum of Modern Art. Disponível em:  
<[http://www.moma.org/collection/theme.php?theme\\_id=10088](http://www.moma.org/collection/theme.php?theme_id=10088)>  
Acesso em 4 de fevereiro de 2013

Guggenheim Foundation. Disponível em:  
<<http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/search>>  
15 de dezembro de 2013.

Jorge Guinle. Disponível em:  
<[http://www.casadaimagem.com.br/jorge\\_guinle.php](http://www.casadaimagem.com.br/jorge_guinle.php)>  
Acesso em: 5 de janeiro de 2013

Jorge Guinle. Disponível em:  
<<http://www.itaucultural.org.br>>  
Acesso em: 5 de janeiro de 2013.

Jorge Guinle. Disponível em:  
<<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u497279.shtml>>  
Acesso em: 7 de janeiro de 2013

Kirchner, pintura. Disponível em:  
<[http://www.nyu.edu/classes/reichert/sem/city/images/kirchner\\_bridge.jpg](http://www.nyu.edu/classes/reichert/sem/city/images/kirchner_bridge.jpg)>  
.Acesso em: 14 de junho de 2012.

Metropolitan Museum of Art  
<[http://www.metmuseum.org/toah/hi/hi\\_dekooningwillem.htm](http://www.metmuseum.org/toah/hi/hi_dekooningwillem.htm)>  
Acesso em: 5 de janeiro de 2013

MOMA, Museum of Modern Art, NY. exposição Abstract Expressionism New York, 2010. Disponível em: <<http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2010/abexny/>>  
Acesso em: 4 de fevereiro de 2013

Museum der Phantasie. Disponível em:  
<<http://www.buchheimmuseum.de/aktuell/2010/kunstgenuss.php>>  
Acesso em: 25 de maio de 2012.

MAM, Museu de Arte Moderna de São Paulo  
<[http://www.mam.org.br/obras\\_comentadas/ver/jorge-guinle-sem-titulo-1981](http://www.mam.org.br/obras_comentadas/ver/jorge-guinle-sem-titulo-1981)>  
15 de dezembro de 2013.

Willen De Kooning. Disponível em:  
<<http://www.willem-de-kooning.com>> Acesso em: 7 de janeiro de 2013

## Anexos

### Anexo 1. Cronologia e entrevistas

#### 1.1. Cronologia de Willem de Kooning<sup>104</sup>

1904 - Roterdã (Holanda) – 24 de abril

1997 - Nova York (Estados Unidos) – 19 de março

1916 – Tem início uma aprendizagem de quatro anos em artes comerciais e decoração de interiores na empresa Jan e Jaap Gidding, Roterdã.

1917 – Tem aulas à noite na Academia de belas-Artes e técnicas de Roterdã até 1921.

1924 – Viaja para a Bélgica para trabalhar como decorador e pintor de letreiros.

1925 – Volta a Roterdã com a intenção de terminar os estudos na academia, não o faz. Decide emigrar.

1926 – Parte para os Estados Unidos sem papeis, trabalhando na sala de máquinas do navio *SS Shelley*, que aporta em New-port, Virginia. É contratado para um segundo navio do qual desembarca em Boston, onde obtém papéis legais, instalando-se depois em Hoboken, New Jersey onde trabalha como pintor de casas.

1927 – Muda-se para Nova Iorque.

1929 – Conhece Stuart Davis e John Graham.

1930 - 1931 – Conhece David Smith através de John Graham. Trava amizade com Ashile Gorky, que o apresenta ao negociante de arte Sidney Janis.

1934 – Torna-se membro da Artist's Union.

1938 - 1944 – Primeira série *Mulheres*.

1939 - 1940 – Conhece Franz Kline no ateliê de Conrad Marca-Relli.

1942 – Participa na exposição de grupo “American and French Paintings”, com o curador John Graham, para a McMullen, Inc. Conhece Marcel Duchamp e Jackson Pollock.

---

<sup>104</sup> Esta cronologia tem como fonte o que achamos mais relevante no livro *De Kooning* de Barbara Hess. Quanto às entrevistas e textos do artista tiveram como referência a publicação *Willem de Kooning, Works/Writings/Interviews* de Sally Yard.

1943 – Casa com Elaine Fried.

1946 – Inicia uma série de abstrações em preto e branco.

1947 - 1949 – Segunda série de *Mulheres*.

1948 – Com Mailbox, 1947, participa pela primeira vez na Annual Exhibition of contemporary Painting, no Whitney Museum of American Art. Tem sua primeira exposição solo na Charles Egan Gallery.

1952 – Estadia de verão em East Hampton na casa de Ileana e Leo Castelli.

1955 – Inicia uma série de paisagens de cidade abstratas. Começa a combinar o tema Mulher com o da Paisagem.

1957 – Começa a série de paisagens abstratas.

1959 – É representado com cinco trabalhos na Documenta II em Kassel, Alemanha.

1961 – Adquire uma casa em The Springs, East Hampton, Long Island. Começa a construir uma casa-ateliê, em terreno adjacente. Trabalha em The Springs e Nova Iorque.

1962 – Kooning obtém a cidadania americana.

1963 – Com Pastoral, completa a série de composições de paisagens abstratas de grande formato. Junho muda-se definitivamente para The Springs.

1964 – Começa a trabalhar no novo ateliê. Começa a pintar uma série de mulheres em portas ocas.

1969 – Viaja para Roma onde executa suas primeiras esculturas.

1970 – Janeiro: Viaja para o Japão e interessa-se pelas técnicas japonesas de desenho.

1970-71 Cria séries de litografias na Hollander Workshop, Nova Iorque.

1983 – A leiloeira Christie's atinge a maior soma alguma vez paga por um trabalho de um artista vivo do período do pós-guerra com *Duas mulheres* 1,21 milhões de dólares.

1997 – 19 de março: Willem de Kooning morre na sua casa em East Hampton, Nova Iorque.



### 1.1.2. Entrevistas

“Artists”. “Sessões no estúdio 35” (1950). Editada por Robert Goodnough, “Artistas modernos da América”. Nova Iorque, 1951.

“Entrevista com De Kooning”. De Hirsh, Storm Intro Bulletin nº 1, 1955.

“Willem de Kooning”. *Conversas com artistas*. Rodman Selden. Devan Adair, Nova Iorque, 1957.

“O hoje do artista com ou contra o passado” Thomas B. Hess. ARTnews nº 57, 1958.

“Three americans”. Sketchbook , nº. 1. Film script. Robert Snyder e Life Time Films, Nova Iorque, 1960.

“De Kooning e Pollock”. James T. Vallieri. Partisan Review nº34, 1967.

“Willem de Kooning: Gesprek in de Kooning’s atelier”. 16 de junho de 1959.

“Willem de Kooning”. Bert Schierbeek. Stedelijk Museum, Amsterdam, 1968.

“Entrevista com Willem de Kooning”. Karlen Mooradian. Ararat nº12, 19 de julho de 1963.

“Entrevista com Willem de Kooning”. Harold Rosenberg, ARTnews nº71, setembro de 1972.

“De Kooning: ‘Je dessine les yeux fermés’”. Galerie Jardins de Arts, novembro de 1957.

“The genetics of art: Willem de Kooning”. Margaret Staats e Lucas Mattiessen, 1977.

“Willem de Kooning Remembers Mark Rothko” “His house have many mansions” ARTnews nº 78, janeiro de 1979.

“Painters Painting” Abbeville, Emile de Antonio, Nova Iorque, 1984.

“Ecrits Et Propos”. Mary-Anne Sichère. École nationale supérieure des Beaux-Arts, Paris, 1992.

### 1.1.3. Textos e depoimentos

Letter to the editor about Ashile Gorky. ARTnews nº 47, janeiro de 1949.

“A desperate view”. Talk delivered at the artist, Nova Iorque, fevereiro de 1949. Published in Thomas B. Hess. Museum of Modern Art, Nova Iorque, 1968.

“The renaissance and order”. Talk delivered in 1950 at Studio 35, Nova Iorque.

“What abstract art means to me”. Statement Written for a symposium at the Museum of Modern Art. Nova Iorque, 1951.

“Painting as self-discovery” “Content is a glimpse...”. BBC broadcast, dezembro de 1960.

“The collected writings of Willem de Kooning”. Edited by George Scrivani. Madras e Nova Iorque, 1988.

## 1.2. Cronologia de Jorge Guinle Filho<sup>105</sup>

1947 - Nova York (Estados Unidos) - 14 de março

1987 - Nova York (Estados Unidos) - 18 de maio

1947/1955 - Rio de Janeiro RJ - Em novembro de 1947, transfere-se com a família para o Brasil.

1955/1962 - Paris (França) - Após a separação de seus pais, o artista passa a morar com a mãe na capital francesa.

1962/1965 - Nova York (Estados Unidos) - Acompanhando a mãe, retorna para essa cidade.

1965/1974 - Rio de Janeiro RJ, Londres (Inglaterra) e Paris (França) - Vive no Rio de Janeiro e passa temporadas nas duas cidades europeias.

1974/1977 - Paris (França) - Volta a se estabelecer nessa cidade, onde mantém apartamento usado também como ateliê, que divide com Adriano de Aquino (1946).

1977 - Rio de Janeiro RJ - Volta a residir nessa cidade.

1980/1982 - São Paulo SP - Realiza e publica, na revista Interview, entrevistas com Antonio Dias (1944), Rubens Gerchman (1942 - 2008), Hélio Oiticica (1937 - 1980), Roberto Magalhães (1940), Alfredo Volpi (1896 - 1988), Lygia Clark (1920 - 1988), Cildo Meireles (1948) e Mira Schendel (1919 - 1988).

---

<sup>105</sup> (Jorge Guinle Filho, não possui uma fundação nem tampouco um site específico, embora sua obra seja de extrema importância culminando no aumento de exposições póstumas, que refletem o interesse no artista, achamos mais adequado seguir a formatação da fonte: Itaú Cultural em: < <http://www.itaucultural.org.br> > e informações contidas na publicação de Christina Bach ao qual fornecem uma síntese confiável de sua trajetória.)

1981/1986 - Rio de Janeiro RJ e São Paulo SP - Escreve textos para catálogos de exposições e artigos para os periódicos Módulo, Jornal do Brasil e Folha de S.Paulo. Entre eles: O Conceito da Imagem na Nova Pintura do Século XX, Módulo nº 67, 1981; Expressionismo vs. Neo-Expressionismo, Módulo nº 74, 1983; Papai Era Surfista Profissional, Mamãe Fazia Mapa Astral Legal: Geração 80 ou como matei uma aula de arte num shopping center, edição especial de julho-agosto de 1984 da revista Módulo dedicada à exposição Como Vai Você Geração 80?

1985 - Rio de Janeiro RJ - Realiza série de pequenas esculturas de cera.

1985 - Rio de Janeiro RJ - Idealiza um colar de prata para o evento Quando a Arte É Jóia, que reúne joalheiros e artistas.

1985/1986 - Nova York (Estados Unidos) - Durante uma temporada na cidade, realiza 14 pinturas de grandes dimensões.

1986 - Rio de Janeiro RJ - Realiza uma obra para as exposições temporárias do corredor do Centro Cultural Candido Mendes Ipanema - CCCM. Para a ocasião pinta Il Grido Giallo.

1987 - Nova York (Estados Unidos) - Em abril, o artista segue para essa cidade para iniciar o tratamento contra a Aids.

1996 - Rio de Janeiro RJ - Lançamento de um vídeo de Rogério Sganzerla (1946 - 2004) contendo depoimentos do artista.

#### 1.2.1. Entrevistas

##### Concedidas

“Geraldo Edson de Andrade entrevista Jorge Guinle” O Jornal, 14 Agosto de 1973.

“Jorge Guinle – Memória oblíqua” Correio da Bahia, março de 1981.

“Jorge Guinle quer colocar tudo na pintura ela que ela caia de podre” O Globo, 31 de maio de 1982.

##### Realizadas

Entrevistas com: Antônio Dias, Rubens Gerchman, Hélio Oiticica, Alfredo Volpi, Lygia Clark, Roberto Magalhães, Cildo Meireles, Mira Schendel. *Interview*, São Paulo, 1980-82. “Pintura”. Vogue, n.92, p.124-7, fevereiro de 1983.

### 1.2.2. Catálogos e textos de exposições

“A pintura contra a parede”. Texto e cartaz da exposição “Jorge Guinle”. Espaço ABC, MAM/RJ, jul. – ago. 1982.

“Marcapasso”. Texto sobre o próprio trabalho. Exposição individual, galeria da arte UFF, Niterói, 1983.

“Papai era surfista profissional, mamãe fazia mapa astral: Geração 80 ou como matei uma aula de arte num shopping center”. Módulo, jul. – ago. 1984.

“Duas tendências possíveis na jovem arte brasileira e tradição modernista frente ao inconsciente dos anos 80”. Exposição coletiva. “Geração 80 – núcleo jovem”, MP2 Arte, Rio de Janeiro, 1984.

“Introdução a uma releitura alegre e comprometida do século XX, à luz da recente pintura de Carlos Zílio”. Exposição individual de Carlos Zílio, Galeria Paulo Klabin, MAM/RJ, 1984.

“Horizontes perdidos”. Exposição individual, Galeria Saramenha, Rio de Janeiro, 1985.

“Sem tomar partido”. Exposição individual, Galeria de Arte do Centro Cultural Candido Mendes, Rio de Janeiro, 1985.

“Segundo meu critério”. Texto sobre o próprio trabalho. Exposição coletiva “Quatro quadros”, Centro Cultural Candido mendes, Rio de janeiro, 1986.

## Anexo 2. Definição de termos específicos

Para um maior entendimento da pesquisa, definimos uma série de termos que julgamos importantes.<sup>106</sup>

**Abstrata (Pintura):** Expressão que rejeita toda a representação da realidade exterior, concebendo a pintura com formas puras. A arte apresenta fases e aspectos variados que são denominados por “arte não figurativa”. Sua origem remonta aos anos antes da primeira guerra. As principais manifestações surgiram na Rússia e na Alemanha em 1910 na obra de Vassily Kandinsky.#

**Abtrato (origem):** Abstractus latim medieval, abstrahere arrastar para longe, de abs, ab-trahere, puxar para fora, datado do séc. IV.<sup>107</sup>

**Action Painting:** Procedimento de pintura praticado desde a última guerra pelo norte-americano Jackson Pollock e que consiste em pintar com latas furadas de onde escorrem as tintas. O pintor Max Ernest reivindicou a autoria deste processo também conhecido como projeção. #

**Analogia de Linguagem:** Principio ordenador de uma mostra ou evento onde a distribuição das obras é feito de acordo com sua natureza. #

**Artes decorativas:** Artes de caráter utilitário como cerâmica, artesanato em metal, mobiliário, tapeçaria e esmaltaria. Durante certo tempo, as Artes decorativas foram subvalorizadas e consideradas, apenas, um ofício.\*

**Automatismo:** ou “escrita automática”, ligada ao surrealismo, propõe na pintura uma espécie de atividade, sem o controle da razão ou da estética. Abriu caminho para o automatismo simbólico de certas obras de Max Ernest através do atrito de materiais ásperos, para o automatismo absoluto do Tachismo, para a explosão temperamental do Action Painting e do Dripping dos anos 50.#

**Empatia:** Teoria estética que permitiu a passagem do naturalismo ao organicismo. Constituindo a primeira reflexão moderna sobre a expressão. Empatia literalmente pode ser interpretada como a introdução ao sentimento, intuição, simpatia simbólica, comunicação fisiopsicológica.#

**Esquizofrenia:** Denominação comum a um grupo de distúrbios mentais, cujos sintomas afetam as áreas de pensamento, percepções, sentimentos, movimentos e relações

---

<sup>106</sup> As definições com o símbolo \*, foram encontradas em: ENCARTA, Enciclopédia Microsoft. Português. Microsoft Corporation. 1993-2001. Windows XP. As indicadas com +, foram retiradas de: TERSARIOL, Alfeu. *Dicionário de língua portuguesa*. Rio Grande do Sul: Edelbra, 2000. As indicadas com #, foram encontradas em: Fundação Catarinense de Cultura. *Dicionário de Movimentos e Significados nas artes plásticas*. Florianópolis: FCC, 1997.

<sup>107</sup> <<http://www.merriam-webster.com/dictionary/abstract>>



interpessoais. As alterações de pensamento traduzem-se pela incapacidade de estabelecer conexões lógicas ou pelo aparecimento de delírios. As alucinações são o principal distúrbio da percepção e as mais freqüentes são as auditivas: o paciente ouve seus próprios pensamentos em voz alta, ou escuta vozes imaginárias, ordenando que realize certos atos ou fazendo comentários. As reações emocionais são frias ou inapropriadas.\*

**Expressionismo Abstrato:** Se caracteriza pela ausência da figura em favos de uma transcendência, onde intervêm a imagem como um esquema estrutural que condiciona os reflexos imaginativos. A expressão deste condicionamento geralmente apresenta o arredondado e a angularidade que revelam o comportamento psíquico do artista.

**Imaginação:** Processo mental consciente em que se evocam idéias ou imagens de objetos, êxitos, relações, atributos ou sentimentos nunca antes experimentados nem percebidos.

A imaginação, a percepção e a memória são processos mentais similares. Alguns psicólogos distinguem entre imaginação passiva (ou reprodutiva), quando a mente recupera imagens antes percebidas pelos sentidos, e imaginação ativa (construtiva ou criativa), em que a mente produz imagens de sucesso.\*

**Informal:** Pintura com tendências voltadas para a ausência da forma. A arte informal surgiu a partir da década de 50, confundindo-se muitas vezes com a abstração lírica, pintura que é a contraparte da abstração geométrica, ambas tendências iniciadas por Kandinsky. #

**Linhas artísticas:** São morfologias que englobam tendências da arte moderna e contemporânea segundo a concepção histórica de Renato de Fusco. Cada linha acentua um aspecto principal da expressão sem, contudo, negar outros valores da arte. Cada morfologia contém tipologias de onde surge a possibilidade de um mesmo estilo ou um mesmo artista apresentarem obras que ora se integram em uma linha e ora noutra.#

**Materismo:** Pintura que exalta a textura material da tinta, conferindo a esta um caráter tridimensional e aplicando o gesto produtor como componente da obra. #

**Mista:** São os procedimentos que utilizam materiais e técnicas variadas. #

**Mundo visível e mundo inteligível:** Diferença platônica entre o mundo sensível, o mundo das coisas perecedouras, e o inteligível, reino eterno da verdade imutável, divina.\*

**Páthos:** Expressão grega que significa sofrimento e paixão.\*

Pareidolia: Fenômeno ao qual o observador tende a perceber formas em padrões, as associando a objetos reais. “Como reconhecer características humanas ao observar a lua.”<sup>108</sup>

Semiótica: Ciência que estuda os signos e as diversas formas com que eles são criados, transmitidos e interpretados. É também, conhecida como semiologia. Seu objeto de estudo envolve todos os sistemas de comunicação, sejam eles verbais ou não.\*

Transcendentalismo: Em filosofia e literatura, crer em uma realidade superior à adquirida mediante a experiência dos sentidos, ou superior à alcançada pela razão. \*

Tachismo: Tendência na pintura onde a mancha é o principal elemento da expressão. Na década de 50, vários pintores voltados para uma arte de cunho abstrato criaram esta tendência paralela ao informal e à abstração lírica. #

---

<sup>108</sup> <<http://dictionary.reference.com/browse/pareidolia>>